

Universidade de Lisboa
Instituto de Ciências Sociais



Université Paris Nanterre
Ecole doctorale 395
« Milieux, cultures et sociétés du passé et du présent »



“Da geração” e “da simpatia”.
Relacionalidade em prática em três danças da Ilha de Luanda (Angola)

Federica Toldo

Orientadores : Doutor João Vasconcelos
Professor Doutor Michael Houseman

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de doutor em Antropologia.
Doutoramento em Antropologia. Especialidade: Antropologia da Religião e do Simbólico

2017

Universidade de Lisboa
Instituto de Ciências Sociais



Université Paris Nanterre
Ecole doctorale 395
« Milieux, cultures et sociétés du passé et du présent »



“Da geração” e “da simpatia”.
Relacionalidade em prática em três danças da Ilha de Luanda (Angola)

Federica Toldo

Orientadores : Doutor João Vasconcelos
Professor Doutor Michael Houseman

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de doutor em Antropologia.
Doutoramento em Antropologia. Especialidade: Antropologia da Religião e do Simbólico

Júri:

Presidente : Dout. Ana Margarida de Seabra Nunes de Almeida, Investigadora Coordenadora e Presidente do Conselho Científico do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa

Vogais:

Dout. Ramon Sarró Maluquer, Associate Professor, Universidade de Oxford
Dout. Georgiana Wierre-Gore, Directrice d' Études, Universidade de Clermont Auvergne
Dout. Michael Houseman, Directeur d' Études, École Pratique des Hautes Études
Dout. Nuno Miguel Rodrigues Domingos, Investigador Auxiliar, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa
Dout. Maria Inês Lopes da Ponte, Investigadora de Pós-Doutoramento, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa

Financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, bolsa SFRH/BD/90789/2012

2017

Resumo

Esta tese foca as lógicas relacionais que emergem em três danças praticadas na Ilha de Luanda, uma restinga que, da margem norte do rio Kwanza, vai até em frente ao porto da cidade de Luanda. A Ilha, um tempo maioritariamente habitada por uma população de pescadores, encontra-se hoje englobada pela cidade. No contexto local, o termo dança não se refere à prática de um corpo singular, mas antes a um grupo. Este uso linguístico local leva a considerar a dança segundo uma dupla perspectiva: a da representação e a da participação. Duas das três danças têm uma finalidade recreativa: a dança carnavalesca e a dança em roda de combinação de casais chamada rebita. A terceira é uma dança ritual praticada em ocasião das oferendas para a sereia, cuja insatisfação se traduz em marés violentas chamadas *kalembas* que ao longo do tempo reduziram a superfície da Ilha.

Da análise das três danças emerge a preeminência axiológica do campo da afinidade, da conjugalidade e do casal. Este campo relacional associado à territorialidade contrapõe-se ao campo genealógico, dominado pela transmissão de doenças espirituais.

A sobreposição sociológica dos três grupos de dança (isto é, o fato de algumas mulheres pertencerem simultaneamente aos três) levou a considerar o papel das práticas dançadas na densificação do campo relacional da Ilha. Essa densidade implementada, entre outras coisas, pela dança traz uma nova perspectiva para abordar a *vexata quaestio* da identidade da população da Ilha e da sua especificidade no contexto luandense.

Palavras-chave: Luanda, dança, carnaval, rebita, ritual, xinguilamento, lógicas relacionais.

Résumé

Ma thèse porte sur les logiques relationnelles qui émergent de l'analyse de trois danses pratiquées sur l'Île de Luanda, un cordon littoral situé face à la ville du même nom, autrefois habité uniquement par des pêcheurs, aujourd'hui largement urbanisé. Dans le contexte local, le mot « danse » (« *dança* » en portugais ou « *kizomba* » en kimbundu) ne désigne pas une pratique propre au corps singulier, mais plutôt une configuration sociale. « Danse » signifie « groupe ». Cet usage local m'a conduite à appréhender la danse sur deux plans : celui de la représentation et celui de la participation. Deux des trois danses analysées sont des danses récréatives : la danse carnavalesque et la danse en cercle – *rebita* – à partir duquel des couples se forment. La troisième est une danse rituelle pratiquée lors des offrandes à la sirène, laquelle exprime son mécontentement par de violentes marées qui, au fil du temps, ont drastiquement réduit la surface émergée de l'île.

L'analyse de ces trois danses révèle la prééminence axiologique du domaine de l'affinité, de la conjugalité et du couple. Ce domaine relationnel associé à la territorialité s'oppose à la généalogie – champ dont la transmission de maladies spirituelles vient traduire son caractère problématique.

Le fait que ces trois groupes se chevauchent (les gens, et notamment les femmes, circulent entre l'un et l'autre) m'a amenée à aborder la contribution des pratiques dansées à la saturation relationnelle de l'île. Cette densité relationnelle implémentée, entre autres, par les pratiques dansées apporte alors une nouvelle perspective à la *vexata quaestio* de l'identité de la population de l'île et de sa spécificité dans le contexte luandais.

Mots-clés : Luanda, danse, carnaval, *rebita*, rituel, *xinguilamento*, logiques relationnelles.

Agradecimentos

Escrever uma tese de doutoramento é uma extraordinária aventura intelectual e humana. Por vezes o caminho é impérvio, mas chegar ao resultado é uma grande satisfação. Se uma tese é uma oportunidade de amadurecimento, é porque se trata de um trabalho coletivo. Por isso, faço questão de agradecer as pessoas que, com a sua presença e o seu carinho, me ajudaram a atingir este objetivo.

Desejo primeiramente agradecer os meus orientadores pelo acompanhamento extraordinário deste trabalho e pela confiança que depositaram em mim. Agradeço a João Vasconcelos pela pontualidade com que orientou o desenvolvimento do trabalho de pesquisa, primeiro, e de redação a seguir e a Michael Houseman pela paciência com a qual acompanhou um percurso de doutoramento particularmente longo e cheio de curvas, aceitando uma audaciosa, para não dizer temerária, incursão num novo terreno de pesquisa.

Ramon Sarró apoiou esta escolha corajosa e por isso o agradeço. Georgiana Wierre-Gore e os membros da equipe *La Danse comme objet anthropologique* foram uma preciosa fonte de inspiração.

A FCT tornou possível o projeto financiando-o através da bolsa de doutoramento SFRH/BD/90789/2012. A internacionalização desta tese através da cotutela foi possível graças à paciência dos funcionários administrativos do ICS e da Universidade de Lisboa que aturaram a minha teimosia e dos seus homólogos da Universidade de Paris Ouest Nanterre la Défense. A eles todos agradeço pelo seu trabalho.

O que seria a antropologia sem campo? Esta tese não teria visto a luz sem a ajuda decisiva de muitas pessoas que facilitaram o acesso ao terreno. Sem a ajuda de Pedro Vieira Dias Tomás (em arte Petchú) aquela fantástica aventura de ciência e de vida que é o campo nunca teria começado. Agradeço-lhe primeiramente por ter me acolhido na sua maravilhosa família. Domingos Vieira Dias, Guida, Manoel (Maneco), Ana Maria me abriram as portas das suas casas e de Luanda. Nelma me cedeu generosamente a sua cama à minha chegada em Luanda. Graças a essa recepção extraordinária Luanda apresentou desde a primeira estadia a sua face mais acolhedora.

Desejo reservar um agradecimento particularmente sincero para o Embaixador de Itália Giuseppe Mistretta. Sem a ajuda logística proporcionada, a estadia de pesquisa teria sido muito mais árdua, para não dizer impossível de se realizar. A sua genuína curiosidade pelo meu trabalho foi particularmente gratificante e a sua disponibilidade no apoio do meu projeto constituiu um fator decisivo para a sua realização. Os funcionários da embaixada da Itália também fornecerem um apoio precioso. A ajuda prestada a uma cidadã italiana envolvida numa pesquisa de doutoramento

através de instituições de dois outros países europeus tornou esta pesquisa de tese um verdadeiro laboratório de cooperação europeia.

Qualquer palavra é insuficiente para expressar a minha gratidão aos meus interlocutores de campo. Desejo acima de tudo agradecer-lhes pelo bom tempo passado juntos. O meu primeiro agradecimento vai para os membros do grupo carnavalesco União Mundo da Ilha. Eles receberam-me com simpatia e deram-me o privilegio de fazer parte do grupo. Uma menção especial vai para a sua Rainha. Ela, as mais velhas e o saudoso comandante do União Mundu da Ilha foram não apenas parceiros de um projeto de conhecimento, mas sim, fundamentalmente, um berço afetivo. Eles todos tornaram a minha estadia de campo um período de vida particularmente feliz que espero poder repetir mais e mais vezes. Grande conhecedora da Ilha e das suas tradições, Tonicha Miranda, a cantora do grupo, foi uma interlocutora particularmente preciosa e uma grande amiga. A ela desejo a celebridade que as suas composições merecem. O grupo de rebita dos Novatos da Ilha de Luanda na pessoa do seu presidente Ti Jaburu me concedeu o imenso prazer e privilégio de me tornar dançarina do grupo durante a minha estadia. A todos eles me liga uma consideração e um afeto sinceros e profundos. A eles desejo o reconhecimento que merecem e espero que o meu trabalho possa dar uma pequena contribuição à valorização da sua arte.

Na Universidade Agostinho Neto, o Prof. Virgílio Coelho foi um interlocutor de excelência com quem tive a oportunidade de partilhar as primeiras impressões do campo à medida que iam surgindo. Devo-lhe algumas preciosas observações que alimentaram algumas das ideias principais deste trabalho. Sem o seu profundo conhecimento etnográfico, histórico e linguístico da área cultural kimbundu não teria sido capaz de dar o justo valor a alguns dados que andava a estudar. Na Universidade Agostinho Neto desejo igualmente agradecer aos professores Kajabanga, Aurora Ferreira e Paulo de Carvalho, pela gentileza com a qual me receberam.

Roldão Ferreira, enciclopédia viva do carnaval e da cultura popular luandense, foi extraordinariamente generoso ao disponibilizar os seus materiais, que merecem uma mais ampla divulgação.

Um agradecimento particularmente sincero para o Eng. Desidério Costa que me ofereceu a possibilidade de estimulantes conversas.

Desejo igualmente agradecer Noemie Sido e Yuko Kumori por terem partilhado momentos e impressões do campo e, mais fundamentalmente, pela sua amizade. Analtino Santos foi um interlocutor particularmente estimulante. Os simpatizantes da iniciativa de dança Kizomba na Rua foram uma companhia particularmente agradável nos momentos de recreio. Entre os amigos de Luanda, desejo também mencionar os capoeiristas que me acompanharam nas primeiras saídas em Luanda.

Se sem campo não se faz uma tese, sem um longo trabalho de planejamento, organização e redação também não. Todo ao longo destes anos de trabalho recebi a ajuda e o apoio de vários amigos e colegas a quem desejo agora agradecer.

O meu longo percurso de doutoramento teve a ajuda insubstituível de duas grandes amigas e colegas, Francesca Bassi e Daniela Salvucci que sempre disponibilizaram com competência, inteligência e carinho preciosas sugestões. Francesca acompanha os meus trabalhos desde que nos conhecemos em Salvador durante as nossas respectivas pesquisas. À Daniela me liga uma profunda afinidade intelectual desde a graduação. Fabio Viti sempre foi um interlocutor particularmente estimulante e disponível desde o meu mestrado.

Vários outros amigos e colegas deram um contributo decisivo neste percurso, da organização da pesquisa até à redação da tese. Giulia Spinuzza, Susana Boletas, Ruy Blanes e os colegas do ICS, Márcia e Jorge Ribeiro, Sarah de Oliveira, Maitê Peixoto, Rita Custódio, Laura Silvestri, Giorgio De Martino, France Schott-Billman, os bibliotecários do serviço de empréstimo Inter bibliotecário da biblioteca de Udine.

A brevidade destes agradecimentos não me permite de mencionar muitos outros amigos, colegas e pessoas que com pequenos gestos, com uma conversa interessante ou gentil me ajudaram neste percurso. Embora o seu nome não apareça, sintam-se agradecidos da forma mais sincera.

E, enfim, que a verdade seja dita. Sem o amor e ajuda constante dos meus pais esta tese nunca teria visto a luz. Desde que aprovaram a minha vocação para a antropologia, foram muito bacanas em aceitar tantas peregrinações da parte de uma filha única. A sua ajuda em todos os aspetos da vida e, *last but not least*, as suas prestações gastronómicas nos meses finais da redação desta tese foram indispensáveis para atingir o meu objetivo. Nestes meses afirmaram várias vezes que eles mereceriam o título de doutor. Isso não me compete e não sei se será possível. Da minha parte desejo dedicar-lhes este resultado.

*Para os meus pais,
Paolo e Francesca*

Índice

Introdução

O circuito performativo.....	1
As três danças e as respetivas articulações.....	4
Os atores sociais das danças.....	5
Das modalidades de participação ao objeto teórico.....	7
Da inscrição territorial da pesquisa.....	8
Da inscrição territorial à dimensão axiológica.....	11
Desenvolvimento dos capítulos.....	13
O lugar deste estudo.....	15

Capítulo I “Ilhéu é preto de elite, porque vivíamos do mar que é nobre”

As “danças” enquanto grupos.....	19
As “danças” enquanto práticas.....	21
O ato central.....	24
Pressupostos analíticos.....	37
<i>Breves apontamentos históricos sobre o carnaval luandense</i>	38
Kazukuta.....	43
Cabecinha.....	46
Semba.....	48
Esboço analítico.....	50
As dinâmicas identitárias e populacionais expressas pela dança.....	52
“Eles eram da sanzala, nós caprichávamos ”.....	56
Passando pela questão da tradição... Os novos grupos de <i>semba</i>	58
A dança do Nzanga Mundu: contextualização.....	61
Do complemento de objeto do verbo dançar.....	70
O pescador, no óbito, chora, depois toca.....	71
O funcionamento específico da auto-representação.....	77

Semba: <i>da polissemia que surge em torno de uma umbigada</i>	77
--	----

Capítulo II “Axiluanda é comida”

Territorialidade, descendência, especialização profissional.....	81
Referências históricas e antropológicas.....	85
Das origens duvidosas.....	90
Uma população “diaspórica”.....	91
Da documentação à etnografia.....	92
Axiluanda, <i>kaluandas</i> , <i>anazanga</i> , ilhéus.....	97
Pescador... ..	101
A organização social do esforço.....	105
<i>Escravos condenados contratados</i>	108
... mamã bessangana.....	116
Os lugares e a sua importância.....	118
Diferenças de perspectivas.....	123
Aspetos da representação da diferença entre a Ilha e a Samba (do ponto de vista da Ilha...).....	125
De volta às origens	127
(A)migar.....	128
<i>Pescadores e tripulantes</i>	132
Vir pra Ilha, amigar na Ilha: “E assim tamos a viver normalmente”.....	135
Entre o norte e o sul.....	136
Conclusão.....	140

Capítulo III A dança das “casas ”

A qualidade afetiva das relações carnavalescas.....	143
As configurações relacionais expressas no grupo carnavalesco.....	145
A dança como organização territorial.....	147
Campos relacionais, campos semânticos.....	150
“Cada qual escolhe”.....	155
<i>Entre o Norte e o Sul. A polarização das rivalidades e das alianças</i>	156
O grupo como <i>locus</i> da afinidade: exemplos.....	159

O quê o carnaval tem a dizer sobre a identidade dos pescadores e a sua relacionalidade.....	164
<i>Dançar longe dos problemas</i>	167
Conclusão.....	168

Capítulo IV Do ponto de vista de Kyanda

Cronologia dos eventos.....	171
Eventos e interpretações.....	171
Conjunturas e pronósticos.....	180
<i>Katelas</i> de três metros.....	183
“O Mundu tá a acabar !”	185
“No tempo dos nossos pais, quando o mar tava mais longe...”	188
“Desde a época colonial a sereia bravou constantemente...”	194
Em dívida com Kyanda.....	198

Capítulo V “Para participar tem que ter herdado estas coisas”

O grupo de xinguilamento e as modalidades de participação.....	201
Grandeza e decadência do <i>kakulu</i> : o revezamento dos agentes de culto.....	203
Aplacar o mar pela “dança” ou pelo ritual ?.....	212
Encenar o <i>kakulu</i>	213
Oferecer sob encomenda.....	215
Quadro temporal e sequência de ação.....	217
Lógica ritual.....	218
Preparar a comida de kyanda.....	220
As <i>malongas</i> de comida e a “comida de sereia”	223
A dança de xinguilamento.....	225
Algumas observações complementares sobre a dança de xinguilamento.....	230
Lógica da oferta ritual.....	232
A lavagem dos clientes.....	234
A inauguração do equipamento dos bombeiros mergulhadores. A caracterização do espírito.	239
“Dar de comer ao mar através da kalemba”	242
Resumo.....	247

Quem prepara, quem dança quem dá de comer: algumas observações sobre o agenciamento ritual e a natureza da possessão.....	249
Do ingrediente a mais.....	254
Quem come o que? A caracterização dos agentes do mar entre o ritual e o “evenemencial”.....	256
Conclusão: da caracterização ontológica às modalidades de participação....	258

Capítulo VI “Da geração”, “da simpatia”

Da sistematização ontológica à relacionalidade.....	261
Da “geração”... os espíritos.....	262
Encarnar os antepassados.....	266
O que é o “espírito” de Fina?.....	269
Duas irmãs... e a sua mãe.....	270
A abrangência dos kalundus.....	273
“... <i>Passando pela questão da fertilidade</i> ”.....	275
Questão de sangue, questão de herança.....	278
Da herança e da intencionalidade.....	280
Adquirir os espíritos: as funções da possessão.....	283
Desativar os espíritos.....	286
<i>O quê se passa exatamente?</i>	288
Os santos.....	290
<i>Do xinguilamento</i>	291
Pegar amizade de sereia.....	294
O tratamento de uma criança sereia.....	298
A visão de <i>kyanda</i>	299
Propriedades gerais das kyandas.....	302
Da preeminência da amizade.....	304

Capítulo VII “E as vossas esposas dançam também ? ”

“ As nossas damas são irmãs, sobrinhas !”.....	311
Melódicas umbigadas. A rebita enquanto gênero.....	313
“Fogo!”. Etnografia da dança rebita.....	316

O traje.....	326
A rebita em cena.....	330
<i>Observações complementares sobre a homologia de palmas e sembas</i>	333
Dançar a conjugalidade ou a germanidade ?.....	334
Que casal faz um	338
casal ?.....	
Mamã bessangana e ... homens em smoking.....	342
<i>O smoking não faz o branco</i>	344
Conclusão.....	346

Conclusão

Da dança às lógicas relacionais.....	351
Dança, dançarinos.....	352
Identidade.....	352
A preeminência da amizade.....	353
A inversão própria ao domínio ritual.....	355
Desenvolvimentos futuros.....	355

Bibliografia	357
---------------------------	-----

Glossário	373
------------------------	-----

Anexos	379
---------------------	-----

Índice das fotografias figuras índices diagramas

Introdução

Fotos. Impressões visuais das três danças. Acima, duas imagens da dança carnavalesca (Carnaval 2013). Abaixo à esquerda, uma imagem da dança de xinguilamento (abril 2014). Em baixo à direita, uma imagem da rebita (janeiro 2014).....	3
Gráfico. Relações sociológica entre os três grupos de dança.....	5
Gráfico. Agenciamento das lógicas relacionais, respectivamente, no carnaval (à esquerda) e no xinguilamento (à direita).....	8

Capítulo I “Ilhéu é preto de elite, porque vivíamos do mar que é nobre”

Gráfico. Um exemplo de “dança” carnavalesca.....	21
Foto. Um carro alegórico desfilando em frente à tribuna presidencial. Em segundo plano, o Mausoléus de Agostinho Neto.....	25
Foto. Desfile e evoluções da ala masculina do grupo União Kazukuta do Sambinzanga.....	27
Fotos. Dança dos homens e das mulheres (Grupo Nginga Mbandi).....	28
Foto. Pormenores da apresentação do grupo Nginga Mbandi, a caravana negreira e os produtos agrícolas nas bacias.	29
Foto. A alegoria do grupo Sagrada Esperança.	30
Foto. Pormenor da alegoria do grupo União Operário Kabokomeu, técnicos trabalhando.....	31
Foto. “Pescador” (Grupo da Ilha).....	33
Sequência de fotos. À medida que o carro alegórico passa, se vêem as sequências da <i>komba</i> . A madrinha que trata a viúva, a festa que segue o ritual de conclusão do óbito, enfim, nos bastidores, as mulheres cozinhando o <i>muzongué</i>	34
Fotos. As “pseudo”-kimbandeiras e o comandante (Grupo da Ilha).....	34
Foto. Novas fronteiras das telecomunicações. (Pormenores da falange de apoio. Grupo da Ilha)	37

	Foto. <i>Kazukuta</i> . Dança dos homens. Grupo União Operário Kabokomeu....	44
	Foto. <i>Kazukuta</i> . Dança das mulheres do Grupo União Operário Kabokomeu. Note-se o traje do corpo de dança e o movimento das comandantes de ala.....	45
	Fotos. Cabecinha. O motivo coreográfico	47
	Fotos. Cabecinha. Detalhes da dança no ensaio geral.....	48
	Foto. O vigor do “gentio”	63
	Foto A leveza da rainha.....	65
	Foto. O luxo da varina	67
	Foto. Na komba os acessórios da refeição viram instrumentos	76
Capítulo II	“Axiluanda é comida”	
	Gráfico. Quem é muxiluanda.....	83
	Gráfico. “Nem todos os pescadores são axiluanda”.....	84
	Gráfico. Quem é “ilhéu”? A diferença performativa: do laboral ao recreativo.....	85
Capítulo III	A dança das casas	
	Gráfico. Tia Ana (39) e Nexi (33), concunhadas na mesma “casa”.....	147
	Gráfico. A área residencial restrita. Em rosa as participantes do grupo de carnaval.....	148
	Gráfico. A relação entre Fefa (21) e América (22) em termos de descendência.....	160
	Gráfico. A “casa dos avós de América (22)”. Alguns dos moradores à chegada de Fefa (21).....	161
	Gráfico. Co-mobilização das cunhadas.....	162
	Gráfico. Relações entre as co-fundadoras da dança.....	162
	Gráfico. Reprodução da co-mobilizações das cunhadas na “casa dos avós” de 22.....	163
	Gráfico. Cunhadas e concunhadas participam do mesmo grupo carnavalesco.....	164
Capítulo IV	Do ponto de vista de Kyanda	148
	Foto. O calçadão da Ilha na manhã da <i>kalembe</i>	172
	Foto. Desenterrando as redes enterradas	174

	Foto. Na Salga, as crianças brincam na estrada alagada pela <i>kalembe</i>	176
	Foto. Os restos das casas de praia dos colonos no Ponto Final.....	177
	Foto. O calçadão da Ilha no dia seguinte à <i>kalembe</i>	199
Capítulo V	“ Para participar tem que ter herdado estas coisas”	
	Gráfico. Relação sociológica entre o Grupo de Xinguilamento da Ilha e o grupo carnavalesco.....	201
	Gráfico. O englobamento da territorialidade na ancestralidade.....	203
	Tabela. Sequência de ação.....	218
	Fotos. A comida da sereia.....	224
	Foto. A “mesa”	226
	Fotos. Detalhes da dança de xinguilamento.....	227
	Fotos. Detalhes da dança de xinguilamento.....	228
	Fotos. Evolução da dança.....	229
	Fotos. A oferta e a aspersão da comida de sereia.....	233
	Fotos. A lavagem e a aspersão da comida de sereia.....	240
	Foto. Balaio dos kalundus que pertence também ao mar.....	244
	Foto. A comida de sereia preparada depois da <i>kalembe</i>	245
	Gráficos. A relação dos participantes para com os espíritos.....	252
Capítulo VI	“Da geração”, “da simpatia”	
	Gráfico. A filha [123] foi acudir a mãe [120]	272
	Gráfico. Transmissão dos espíritos do pai do Ti L.	273
Capítulo VII	“E as vossas esposas dançam também?”	
	Fotos. Os dançarinos entram em cena, formam uma fila para cumprimentar o público com uma vénia e fecham a roda.....	319
	Foto. Ênfase anti-horária.....	320
	Foto. “Com muito respeito”.....	322
	Fotos. “Fogo!”.....	325
	Foto. Cavalheirismo e cura: a dama enxuga o suor do rosto do cavalheiro... ..	327
	Fotos. Se abre a cortina... o show das toalhas.....	331
	Foto. Desenvolvimento do espetáculo.....	332
	Gráfico. Representação dos laços fundadores da parte de Ti Malanha (36)... ..	335
	Gráfico. Representação dos laços fundadores segundo Tia F. (178).....	336

	Gráfico. Relações entre alguns dos componentes atuais do grupo (marcados em rosa) e a geração fundadora (marcada em amarelo).....	341
	Fotos. Composição e recomposição: o cavalheiro dá <i>semba</i> na dama à sua direita e depois na dama à sua esquerda.....	341
Conclusão	“Dança estutura”. Estandarte do grupo carnavalesco da Ilha, vencedor do carnaval 2017. Fonte : direta TPA 1 março 2017.....	351
Anexos		
	Vista 3D da Ilha de Luanda. Fonte : Google Earth.....	379
	Vista aérea da região de Luanda. Fonte : Google Earth.....	379
	Tabela. Notas sobre o uso do termo <i>semba</i> em três práticas dançadas.....	383
	Gráfico. Extrato da genealogia de 21.....	387
	Gráfico. Extrato da genealogia de 22.....	387
	Gráfico. Extrato da genealogia de 46.....	388
	Gráfico. Extrato da genealogia de 36.....	388
	Gráfico. Extrato da genealogia de 28.....	388
	Tabela. Os agentes espirituais. Algumas propriedades.....	393
	Tabela. A diferença entre Santos e Kalundus em Óscar Ribas.....	395
	Tabela. Algumas observações sobre as técnicas de <i>umbigada</i> em algumas danças luandenses.....	403
	Foto. Duplicado Livro de casamento, baptismo da Freguesia de Nossa Senhora do cabo da Ilha de Luanda 1902-1903.....	407

INTRODUÇÃO

“Descobrimo-nos, assim, perante um organismo associativo
afecto a uma área residencial precisa e definida
e à volta do qual se desenvolve uma trama de relações.”
(Duarte de Carvalho, 1989: 79)

O circuito performativo

“Ilha do Cabo” ou, mais simplesmente, “Ilha de Luanda” é o nome que designa o segmento setentrional do cordão litoral de origem sedimentar que, da margem norte do rio Kwanza, vai até em frente ao porto da cidade de Luanda. Essa restinga de cerca quarenta quilómetros (Amaral, 1968) era outrora¹ unida, tendo a sua extremidade meridional na praia Palmeirinha (a Norte da foz do Kwanza) e a sua extremidade setentrional no Ponto Final da Ilha de Luanda. A restinga se formou por efeito da acumulação dos sedimentos transportados na direção sul-norte pelo rio Kwanza. A Ilha de Luanda é o segmento setentrional deste antigo cordão sedimentar único, enquanto a península do Mussulo e ilhas menores na baía entre Mussulo e costa constituem a sua parte meridional.

A Ilha se apresenta hoje como uma faixa arenosa cuja largura não ultrapassa, em alguns pontos, os 500 metros. O seu comprimento é de 7 quilómetros e é percorrida por uma estrada asfaltada que a une à cidade. Do ponto de vista administrativo, a Ilha faz parte do município de Ingombota, um dos nove de Luanda, que conta, no seu conjunto, uma população estimada em torno dos 350.000 habitantes. A Ilha se enche aos domingos, quando uma boa parte da população da cidade vai para as suas praias durante o dia e para os seus bares e restaurantes à noite.

Embora a Ilha seja de fato englobada na cidade de Luanda, algumas especificidades de natureza cultural são atribuídas à sua população. O carácter especial da população da Ilha é reconhecido não apenas pelo senso comum luandense, mas também pelos próprios “ilhéus”, termo por meio do qual os habitantes da Ilha correntemente se designam ao falar em português (como veremos,² outros são os termos que intervêm quando falam kimbundu).

O objeto deste trabalho são três danças: a dança do grupo carnavalesco da Ilha em ocasião do desfile anual promovido pelo Ministério da Cultura, a dança de possessão efetuada em ocasião das ofertas para os agentes do mar e a dança em roda de combinação de casais chamada rebita.

¹ À chegada dos portugueses em meados do século XVI, já se encontravam separados pela barra da Corimba, por onde entraram os primeiros barcos (Corrêa, 1937: 19).

² Cf. Cap. II.

Estas três danças, que, de uma maneira ou de outra, são próprias dos habitantes da Ilha de Luanda, constituem, na nossa análise, três perspectivas de auto-representação. Ademais, os critérios de participação em cada uma das três informam sobre lógicas relacionais mais abrangentes, as quais ajudam, por sua vez, a compreender a especificidade desta população.

Um pequeno grupo de pessoas, em particular mulheres, transita entre os três grupos dedicados às diferentes danças, dosando o investimento do seu tempo. Dependendo da época do ano e dos compromissos contingentes dos grupos de dança, a saber exhibições, participações cerimoniais e prestações rituais, se dedicam mais assiduamente a um ou outro grupo. Outros atores dividem a sua participação entre duas destas três danças.

Assim representado, o objeto empírico desta tese é, de fato, um circuito de práticas dançadas, substancializado pela circulação de pessoas, em particular de mulheres. O que se acompanha, através dessas três danças, é uma espécie de mobilização performativa constante. Esta mobilização performativa constante se intensifica em determinados períodos do ano, em particular o período que precede o carnaval, que é a prática dançada que mobiliza maior número de pessoas. Pode-se dizer que esta animação performativa, obtida por meio da dança, pode ser considerada como bem característica da Ilha. Primeiramente, a presença simultânea de diferentes grupos de dança e a sua interseção indica uma particular densidade relacional da Ilha. Os grupos de dança acrescentam densidade a um contexto relacional já particularmente denso.

Na Ilha, de fato, é frequente ouvir dizer “aqui é tudo parente”. As danças e a sua interseção representam e vivificam esta densidade relacional preexistente, que é uma característica bem distintiva da Ilha. Ademais, o circuito dançado se intersecta com uma animação performativa e ritual mais abrangente, associada às celebrações funerárias. Se pode afirmar, sem medo de errar, que todas as três danças têm alguma ligação (quer prática, quer simbólica) com esta animação performativa subjacente à vocação funerária. Esta animação rito-performativa é, certamente, uma das idiossincrasias que o senso comum atribui à Ilha e à sua população, representada como particularmente apegada às suas tradições e voltada para a dimensão ritual da existência. As mulheres mais participativas, que asseguram a ligação entre as três danças, são mulheres que passaram a idade de 50 anos e já não exercem as suas antigas profissões (quer de peixeira ambulante, quer de quitandeira, quer de doméstica) e passam os seus dias entre as três agremiações de dança e outras responsabilidades relacionais, como a cura de filhos e netos doentes, os “óbitos”³ (que as levam para outros bairros de Luanda) e outros compromissos e celebrações familiares (como os “pedidos”, as conversações associadas ao pagamento das prestações matrimoniais).

³ Em Luanda, chamam-se “óbitos” os funerais. “Óbito” designa menos um evento pontual que uma prolongada mobilização cerimonial que se ativa com uma morte. Escolhi manter o termo óbito neste sentido.

Destas três danças, duas, a dança carnavalesca e a rebita, são de natureza recreativa.⁴ A terceira é de natureza mais complexa. Trata-se da dança de xinguilamento,⁵ qual é efetuada em ocasião das oferendas rituais ao mar e aos agentes espirituais que o habitam, nomeadamente a(s) sereia(s).



Impressões visuais das três danças. Acima, duas imagens da dança carnavalesca (Carnaval 2013). Abaixo à esquerda, uma imagem da dança de xinguilamento (abril 2014). Em baixo à direita, uma imagem da rebita (janeiro 2014).⁶

A dança carnavalesca acontece uma vez por ano, na terça-feira gorda do carnaval. Tratando-se de uma dança executada por centenas de pessoas que necessita de muitos figurantes, é raro que o grupo seja contratado para execuções extemporâneas, fora do carnaval. A segunda dança recreativa, a rebita, é praticada periodicamente no contexto de exibições a convite e ensaia durante o ano todo duas vezes por semana, observando-se uma pausa durante o período de mais intensa mobilização

⁴ O qualificativo “recreativo”, aplicado às danças luandenses, é diretamente tomado do folclorista angolano Óscar Ribas na sua obra dedicada às associações (Ribas, 1965), com o qual este trabalho desenvolve uma interlocução estreita.

⁵ O termo designa, no português de Angola, uma prática ritual encentrada na possessão por espíritos ancestrais (em kimbundu, *ilundu*; no singular *kalundu*). O termo kimbundu é frequentemente dito no plural, na versão aportuguesada *kalundus*. Persiste alguma dúvida em torno da etimologia do termo xinguilamento. O missionário capuchino do século XVIII Cavazzi de Montecuccolo informa que, entre os jagas, *xinguila* é o “ministro do funeral”. O *xinguila* exerce uma função divinatória interrogando o defunto sobre as causas da sua morte (Cavazzi di Montecuccolo, 1965 [1687] : 128). Para o erudito Assis, no seu dicionário kimbundu-português do começo do séc. XX, o verbo *kuxingila* significa “chamar, invocar espíritos” (Assis, sem data: 256). O que vale reter, por enquanto, são os ingredientes simbólicos deste complexo ritual: os espíritos, a dimensão funerária e a dimensão divinatória.

⁶ As imagens apresentadas na tese são minhas.

carnavalesca, para permitir às suas “damas” se dedicarem ao carnaval. A dança de xinguilamento, na versão que constitui objeto da etnografia⁷, é realizada sob encomenda, por particulares em qualquer momento do ano.

Prestações dos três grupos podem ser encomendas por privados, mas na maioria dos casos são entidades públicas que encomendam essas performances. O próprio desfile carnavalesco é hoje enquadrado em um concurso organizado pelo Ministério da Cultura.

O corpus etnográfico recolhido durante três estadias em Luanda, com uma duração total de 10 meses, é constituído pela observação de dois carnavais (2013 e 2014), de três danças de xinguilamento, em ocasião de oferendas ao mar e uma após uma tempestade extraordinária (que recebe o nome de *kalembe*), e de quatro shows de rebita e participação constante nos ensaios.

As três danças e as respectivas articulações

Tanto o grupo carnavalesco como a rebita são duas associações recreativas de dança. Embora a acumulação de compromissos possa causar queixas jocosas dirigidas aos membros que dividem o seu tempo entre as duas, não há rivalidade entre ambas. Os dois grupos, de fato, nunca atuam em concorrência (como seria o caso de dois grupos carnavalescos). Até tempos atrás, havia uma cooperação mais estreita entre o grupo carnavalesco e a rebita e esta segunda se apresentava no desfile carnavalesco do grupo da Ilha. Embora hoje não haja essa cooperação direta, os poucos membros da rebita que não participam no grupo carnavalesco torcem pelo grupo da Ilha e regozijam-se com os seus sucessos. A pertença territorial une os grupos. Ambos são grupos da Ilha. A dupla inscrição de alguns membros no grupo carnavalesco e na rebita constitui uma acumulação, por algumas pessoas, de vínculos associativos.

A relação que o xinguilamento mantém respectivamente com a rebita e com o grupo carnavalesco é substancialmente diferente. Enquanto a relação entre a rebita e o xinguilamento é contingente (o elo se deve ao fato que algumas pessoas tomam parte dos dois), a relação entre carnaval e xinguilamento é mais estreita, ao ponto de poder ser considerada, sob alguns aspectos, necessária. De fato, os membros do grupo de xinguilamento da Ilha são recrutados nas fileiras do grupo carnavalesco. Por isso, pode-se afirmar que o grupo de xinguilamento constitui um subgrupo do grupo carnavalesco da Ilha. O fato de todos os membros do grupo de xinguilamento serem também membros do grupo de carnaval permite afirmar que o xinguilamento é, de fato, uma célula do carnaval. Esta configuração se verifica em muitos outros grupos luandenses, para não me atrever a dizer em todos,

⁷ A inscrição da dança de xinguilamento que constitui objeto da etnografia no complexo ritual do xinguilamento será problematizada nos capítulos V e VI.

pelo menos do gênero dito *semba*. Esta incrustação do ritual no carnavalesco é uma das características mais salientes do carnaval de Luanda, a qual é reflexivamente representada pela apresentação sistemática de figurantes trajados de xinguiladores nos desfiles dos grupos.⁸

Embora todos os participantes do grupo de xinguilamento sejam membros do grupo de carnaval, nem todos os membros do grupo de carnaval podem se tornar membros do grupo de xinguilamento. De fato, as modalidades de participação nos dois grupos diferem substancialmente. Enquanto qualquer um pode se afiliar ao grupo carnavalesco, a participação no xinguilamento responde a requisitos precisos, aos quais já voltaremos.



Relações sociológicas entre os três grupos de dança.

Os atores sociais da dança

Quem são os atores das danças que constituem objeto da etnografia? Em primeira aproximação se pode dizer que são, em sua grande maioria, nascidos e/ou residentes na Ilha de Luanda. Um restrito número de homens nasceu na Ilha de Luanda e mora fora. Um pequeno contingente, neste caso, de mulheres, nasceu em outros bairros litorâneos e veio se instalar na Ilha por casamento. Enquanto os homens que nasceram na Ilha e foram morar fora do seu perímetro são pessoas que gozam de uma posição social mais privilegiada do que a média e frequentemente operam nos grupos na qualidade de dirigentes, no caso das mulheres que vieram se instalar na Ilha por casamento, se trata de peixeiras.

A maior parte dos meus principais interlocutores mora nas localidades centrais e setentrionais da Ilha, conhecidas pelos apelativos de Lelo e Ponta.⁹ Na localidade do Lelo, que abriga também a histórica igreja de Nossa Senhora do Cabo, erguida em 1669¹⁰, fica localizada a sede do grupo de

⁸ Cf. capítulo I.

⁹ Para uma descrição mais pormenorizada dos lugares e das respetivas conotações e relações cf. capítulo II.

¹⁰ Uma primeira igreja fora fundada em 1575. A construção da atual começa em 1648, após a reconquista aos holandeses, e termina em 1669.

carnaval e da rebita. O grupo de xinguilamento não tem uma sede propriamente dita, mas de fato se apoia num lugar específico da contracosta (assim é chamada pelos ilhéus a praia do lado do oceano Atlântico) próximo da localidade da Ponta, onde mora o seu “comandante”. Este ponto da contracosta é associado ao sobado, a autoridade tradicional.¹¹

Um outro contingente de participantes mora no bairro da Chicala, o único situado ao sul do istmo que une a Ilha à cidade, onde o asfalto ainda não chegou, embora numerosos prédios estejam sendo construídos.

A rebita se compõe em prevalência por pessoas procedentes do Lelo e da Ponta,¹² sendo poucos os membros residentes na Chicala.¹³ No grupo de xinguilamento é particularmente significativo o contingente de residentes da Chicala. O grupo de carnaval, o mais numeroso, junta pessoas que moram ao longo da Ilha, da sua extremidade meridional, o Kilombo (*cf.* capítulo IV) à Salga. A conotação dessas três danças é sensivelmente diferente. A rebita é uma dança que se quer urbana e nobre. Na representação dos poucos dançarinos da rebita que não fazem também parte do grupo carnavalesco (pessoas de pai(s) bakongo), a dança de carnaval é tida como uma “dança de sanzaleiro”. Se a rebita é “dança de salão” e o carnaval é “dança de rua”, o xinguilamento não se encaixa nesta dicotomia tradicionalmente aplicada ao panorama das danças luandenses (Ribas, 1965). O xinguilamento, cuja natureza enquanto dança será discutida mais adiante¹⁴, é aquela que tem conotação de ser mais “roots”. Sob esta perspectiva, é bastante coerente a alta incidência de membros da Chicala, historicamente ligada ao bairro da Samba, que tem a reputação de ser particularmente tradicional.

As três danças contam com uma participação etária diferente. O carnaval mobiliza pessoas de todas as idades. Isso se deve em boa parte à existência de um concurso infantil, que acontece um ou dois dias antes do desfile da “Classe A”¹⁵. A existência desse concurso paralelo levou grande parte dos grupos carnavalescos de Luanda a criar um grupo de “caçules”, crianças pré-adolescentes, frequentemente filhos ou netos das mais assíduas participantes do grupo dos adultos. Os adolescentes a partir dos 14/15 anos desfilam no grupo dos adultos, dançando em alas específicas caracterizadas por um modo de dançar particularmente enérgico.

¹¹ No capítulo II veremos alguns aspetos da sua função tradicional, em particular da sua cooptação como autoridades administrativas a partir da época colonial. No capítulo V focaremos o seu papel nas oferendas hodiernas para os agentes do mar.

¹² A antiga contenda entre os oriundos dos dois povoados, ditos “Ponda” e “Lelo”, faz alusão uma das cantigas que constituem o repertório do grupo de rebita.

¹³ Na rebita participam também pessoas que não são da Ilha. Se trata de dois tocadores de harmónica provenientes de outros grupos de rebita da cidade, hoje extintos, que vieram tomar o lugar dos antigos tocadores de harmónica da Ilha após o falecimento destes.

¹⁴ *Cf.* capítulo V.

¹⁵ *Cf.* capítulo I.

Diferentemente do carnaval, a rebita é uma dança de adultos. Os membros mais jovens têm em torno de 30 anos de idade. O mais antigo membro é o presidente e cantor do grupo. Com a idade de 81 anos, ele faz parte do grupo dos fundadores.

O xinguilamento aglutina pessoas cuja idade média ultrapassa os 50 anos.

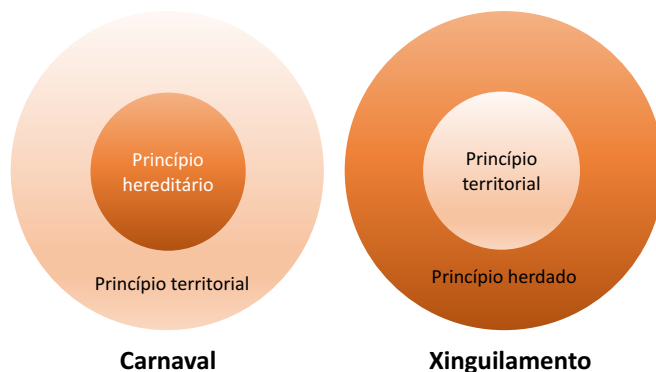
Das modalidades de participação ao objeto teórico

O objeto exato da tese (as três danças e a sua ligação) foi sendo tateado durante bastante tempo e se esclareceu plenamente durante a redação. Durante o trabalho de campo, o fato de seguir as pessoas na sua circulação entre os diferentes espaços de prática da dança foi menos o fruto da aplicação ortodoxa de uma metodologia previamente escolhida, que aconselhasse seguir o social à medida que se faz (Latour, 2005: 5), do que um dado de fato. A partir do primeiro contato com os meus interlocutores no âmbito do grupo carnavalesco, comecei a acompanhar de forma cada vez mais sistemática as suas atividades de dança, até me engajar pessoalmente no grupo de rebita. Ao longo dos meses de campo, em um momento de estagnação da etnografia que não passou despercebido, os meus atentos e atenciosos interlocutores observaram “a Federica está connosco porque gosta *mesmo* de dançar”.

Esta leitura, substancialmente verdadeira, constituiu não apenas um precioso sustento emocional, mas também cognitivo. Foram de fato as minhas condições de participação que me proporcionaram inadvertidamente, não apenas um saudável ritmo de trabalho, como também uma nova perspectiva de compreensão. Isto aconteceu, em particular, depois de alguns meses de campo, quando se tratou de considerar a minha participação na dança de xinguilamento. Naquela ocasião se apresentaram as condições para algumas respostas (que surgiriam bem depois, ao longo da análise) acerca das lógicas relacionais que presidem essas práticas, que constituem o núcleo teórico da tese. Eu podia participar no carnaval e na rebita. Aliás, a minha participação era encorajada. Na dança de xinguilamento poderia assistir, mas nunca poderia vir a participar. Diferentemente das danças recreativas, para tomar parte das quais bastava “ter simpatizado” (“a Federica simpatizou connosco, nós simpatizamos com a Federica”), para participar no xinguilamento outros requisitos, que eu nunca poderia possuir, eram exigidos. Para dançar xinguilamento era preciso “ter espírito” e, para “ter espíritos” era preciso tê-los herdado (ou, alternativamente, estar na posição genealógica potencial de herdá-los¹⁶). A partir do momento que não tinha essa exposição genealógica aos espíritos, eu não poderia dançar xinguilamento.

¹⁶ No cap. V veremos como a possibilidade abstrata de ser, um dia, possuído pelos espíritos ancestrais conta mais do que o fato de o ser atualmente. As diferentes condições de “possibilidade” por parte dos entes espirituais são determinantes

Embora o grupo de xinguilamento seja um subgrupo do grupo de carnaval, a participação no xinguilamento é governada por uma lógica não apenas diferente, mas – me dei conta depois – estruturalmente oposta. Enquanto um critério territorial governa a afiliação ao grupo carnavalesco, um critério genealógico governa a participação no grupo de xinguilamento. O fato dos membros do grupo de xinguilamento serem recrutados entre os membros do grupo de carnaval indica uma *articulação* de princípios relacionais. O fato do grupo de xinguilamento ser um subgrupo do grupo de carnaval indica a coexistência, num mesmo meio (o grupo carnavalesco) de dois planos de ação, governados por princípios relacionais antinômicos. Como se constitui o grupo de xinguilamento? A primeira triagem é de natureza territorial, e é mediada pelo grupo de carnaval. A segunda triagem é operada com base em um princípio genealógico. No carnaval o princípio genealógico é subordinado a um princípio territorial. No xinguilamento, o princípio territorial, quando presente,¹⁷ é subordinado ao princípio genealógico. Esta articulação pode ser descrita nos termos que Dumont definiu hierárquicos (Dumont, 1966).¹⁸ No carnaval a ancestralidade é englobada pela territorialidade. No xinguilamento, a territorialidade é englobada pela ancestralidade. Ambos os princípios estão presentes em ambas as danças, mas situam-se em níveis hierárquicos diferentes.



Agenciamento das lógicas relacionais, respectivamente, no carnaval (à esquerda) e no xinguilamento (à direita).

Da inscrição territorial da pesquisa

Depois dos primeiros meses no terreno, um certo desconforto surgiu. Esse desconforto era causado pela limitação da minha área de abrangência à Ilha. Que o meu objeto fosse o carnaval, o

na classificação taxonômica desses últimos. As condições de aproximação determinam, em particular, a diferença entre santos e kalundus Cf. capítulo VI.

¹⁷ Cf. capítulo V.

¹⁸ Para uma leitura da hierarquia como dispositivo lógico mais abrangente, veja-se Houseman (2015 [1984]).

xinguilamento, ou a categoria étnica “axiluanda”,¹⁹ eu precisava sair da Ilha para ver o que se passava noutros lugares da cidade. Paradoxalmente, apenas se eu quisesse me focar na rebita, dança não intrinsecamente associada à Ilha (a rebita é considerada uma dança da cidade de Luanda, talvez surgida no posto avançado colonial interiorano de Ambaca, ou mesmo de origem estrangeira), eu deveria necessariamente circunscrever-me à Ilha, onde está o único grupo de rebita atualmente existente em Luanda.

Se quisesse me focar no xinguilamento deveria poder circular em Luanda toda. Se o meu foco fosse a categoria étnica de *axiluanda*, precisaria circular em todos os bairros litorâneos e me aventurar, possivelmente, até à península do Mussulo – o prolongamento meridional da Ilha de Luanda.²⁰

As pessoas que me acompanhavam costumavam ir a esses bairros, em particular a Samba (para onde a maioria da população do Mussulo teria se mudado sob a pressão da gentrificação), frequentemente em ocasião de óbitos de parentes (ocasiões em que poderia eventualmente acontecer o xinguilamento, fenômeno que me interessava particularmente). Mas depois de ter prospectado, no começo da minha estadia, a possibilidade de me levar com eles a Samba ou outro bairro em alguma ocasião futura, esta possibilidade foi-me fechada. O passar do tempo colocava a palavra “fim” à possibilidade de acompanhá-los na sua circulação neste espaço extraterritorial, de natureza genealógica. A insalubridade, a violência, os mosquitos maláricos que caracterizariam esses outros bairros eram razões que os meus interlocutores alegavam no intuito de desencorajar o meu desejo de acompanhá-los nestas incursões fora da Ilha, área de residência deles e minha. Durante algum tempo continuei a pensar que, com o passar do tempo, seria mais fácil ter acesso a esse mundo. Mas não. Ao contrário, à medida que se consolidava a minha ligação com as pessoas, consolidava-se também a minha preclusão deste *outro* âmbito que desejava conhecer. À medida que progredia o meu enraizamento territorial, e a minha implicação com o grupo carnavalesco da Ilha, a incursão no espaço genealógico espalhado no litoral luandense tornava-se cada vez menos viável. Depois de meses, diante das minhas solicitações, a resposta da mulher que me adotara como filha fora peremptória.

Tia Tetê : “Aqui na Ilha você pode andar a vontade da Chicala ao Ponto Final,²¹ todo o mundo lhe conhece.

Todo o mundo gosta da Federica. Mas nunca mais peça a Nexi de lhe levar na Samba”.

¹⁹ Os pescadores ocupantes da região litoral gozam, na literatura histórica e antropológica, de uma denominação etnonímica, a de axiluanda. A identidade desta população foi o objeto do trabalho do antropólogo angolano Duarte de Carvalho (1989), o qual, na sua obra, destaca como característica distintiva o fato de ela se distribuir todo ao longo do litoral de Luanda.

²⁰ Cf. capítulo II.

²¹ Da extremidade meridional à extremidade setentrional.

Originária da Samba, mas casada e residente na Ilha, Nexi voltava frequentemente ao bairro de origem, onde conduzia o seu negócio de peixeira. Diante dos meus pedidos, ela se queixara com a minha mãe. A sua concunhada, Tia Ana, também originária da Samba, ao descobrir que eu tinha ficado sabendo que eles todos eram descendentes de um avô do Mussulo e que às vezes ia lá aos fins de semana, temendo que me ocorresse a ideia de me servir do nome deles para conhecer pessoas locais, invocara enfim o risco maior: que uma *katela* (onda) viesse me engolir. Depois de bandidos e mosquitos, até mesmo as ondas viriam atentar contra a minha vida se me atrevesse a ampliar as minhas pesquisas fora da Ilha, naqueles bairros onde morava tanta “família” dos meus interlocutores.

F.: Veja a coincidência, esse domingo estive no Mussulo na casa de um amigo, na Roça das Bananeiras, de onde vinha o avô da F., P.D. ...

A.: P.D. é meu tio do lado do meu pai, irmão do meu pai! Mas se vai no Mussulo cuidado, é olho feio, mal mandado. Fica só a admirar, não pergunta mal na casa de ninguém se não tem autorização do kalundu. Ali no Mussulo cuidado!

F.: Porquê?

A.: Porque não gostam. Sabem que é para fazer mal àquela pessoa. Não pode perguntar “é família de?”

F.: Porquê?

A.: É feio! É mal! Manda uma onda e você desaparece! Aquele sítio é sítio de perigo, não dá para andar! Você não sabe no coração da pessoa. Lhe mandam uma onda e você não volta mais na Itália. Ali é perigo. Se você vai perguntar – homem ou mulher – por nós, ele vai fazer mal a nós aqui.

O acolhimento seletivo da minha participação na dança (encorajada na rebita e no carnaval e, ao contrário, impossível no xinguilamento) e o desencorajamento da minha circulação no espaço genealógico externo à Ilha falavam o mesmo idioma. As práticas governadas por uma lógica territorial eram susceptíveis de me incorporar. As práticas governadas por uma lógica de descendência não. Isto explicava a impossibilidade de que eu integrasse o xinguilamento. Mas um fator adicional parecia intervir neste quadro. Uma dimensão axiológica justificava a interdição de acompanhar os meus interlocutores no espaço genealógico fora da Ilha. A territorialidade era a lógica do bem, das coisas boas, da sociedade desejada e desejável. A colateralidade era o âmbito dos problemas.

Enquanto estamos degustando, duas das mais estreitas interlocutoras e eu, um extraordinário caldo de peixe, toca o telefone de uma das duas. A pessoa que está ligando anuncia a morte do marido de uma prima da mulher, em um outro bairro da cidade. Uma interjeição de desgosto prepara ulteriores considerações. “Agora tem que arranjar o dinheiro para ir no óbito porque se não for é problema”.

A minha ingenuidade desaconselhava que me fosse permitida uma incursão neste território. Perguntas mal colocadas (“perguntar mal”) podiam comportar uma vulnerabilidade para os meus próprios acompanhantes. Esses e mais outros indícios consolidavam a minha persuasão de que a colateralidade era um terreno difícil. Os meus interlocutores, sobre os quais pesava a obrigação (nomeadamente em ocasiões funerárias) de se aventurarem nesse terreno, andavam preparados. Quanto a mim, o melhor era que ficasse naquela área de bem, na Ilha.

Da inscrição territorial à dimensão axiológica

Escolhi nomear esses dois campos relacionais e axiológicos através de duas expressões próprias do português local, a de “geração” e a de “simpatia”. Tal como a ouvi utilizada, a primeira expressão concerne fatos hereditários vários e é empregada, em particular, no domínio epidemiológico, para explicar a natureza de algumas doenças, nomeadamente os espíritos ancestrais *ilundu*²². Os espíritos *são* doenças. Os espíritos são doenças “da geração”. A expressão “da simpatia”, também é utilizada no domínio ritual e terapêutico. Numa primeira aproximação, é o oposto estrutural de “geração”. Entidades “da simpatia” são as sereias e, embora de maneira diferente,²³ os santos. As duas expressões se referem a diferentes percursos de aquisição das entidades. Estes dois percursos aquisitivos axiologicamente antes que estruturalmente opostos produzem a taxonomia dos entes espirituais. A diferente conotação de valor organiza este campo relacional, que integra as entidades sobrenaturais.

Embora me tenha deparado muito precocemente (dezembro 2013) com a explicação ontológica que diferenciava espíritos, santos e sereias, foi preciso tempo para me dar conta de que as noções de geração e simpatia correspondiam a lógicas e axiológicas relacionais mais abrangentes, que ultrapassavam o âmbito ritual. A pessoa era a miniatura analógica do campo social.²⁴ O campo social axiologicamente organizado desdobrava-se na pessoa.

A noção de simpatia ofereceu muito precocemente esta sugestão. A simpatia / amizade ritual se inscrevia em um campo semântico, relacional e axiológico mais abrangente. Aquela com as sereias

²² A noção não se limita às doenças hereditárias, mas também abarca idiossincrasias representadas como hereditárias, como por exemplo o nascimento de gêmeos. Nascerem gêmeos é – nas falas dos meus interlocutores – um fato “da geração”. Longe de ser uma doença, como os espíritos, o nascimento de gêmeos é uma idiossincrasia hereditária benéfica. Sem desenvolver aqui este aspecto, vale chamar a atenção para esta explicação (a etiologia “da geração”), na medida em que diverge, embora apenas parcialmente, da representação do nascimento de gêmeos tal como foi documentada por Coelho na região de Viana (Coelho, 1987).

²³ Cf. nota 22 abaixo.

²⁴ Esta é a formulação clássica daquilo que a literatura antropológica define como ontologia analógica. Para uma recente teorização comparativa desta orientação ontológica, veja-se Descola (2005).

é um tipo específico, particularmente exemplar,²⁵ de relação social amistosa. As sereias gostam dos humanos. Quando os humanos passam em lugares específicos povoados por sereias, pode acontecer que uma sereia se apaixone e exerça uma ação fecundante sobre o humano. Assim, sem o saber, os humanos “pegam amizade de sereia” e geram “filhos sereias”. O fato destes seres serem representados como sexuados corrobora esta possibilidade de união sexual fecundante.

Ao longo da etnografia me dei conta muito cedo que o verbo “amigar” era usado com muita frequência no contexto estudado e designava relações reprodutivas para-matrimoniais. “Amigar” (referindo as relações entre humanos) fala de relações eróticas, sexuais e fecundas, em particular de relações que mulheres locais podem estabelecer (e no passado podem ter estabelecido) com estrangeiros.

Estes dois dados juntos (a amizade de sereia e as amizades com os estrangeiros) indicavam que ao abrigo do “amigar”, do “pegar amizade”, do “simpatizar” eram qualificadas relações eróticas e fecundas de várias naturezas, entre humanos e entre humanos e entidades. Na sua analogia simbólica, funcional e semântica, os dois tipos de relação (das sereias com os humanos e dos estrangeiros com as mulheres locais) apontavam para uma zona relacional com conotações próprias. A amizade de sereia gerava filhos especiais recebidos como benções. A amizade com os estrangeiros não era simplesmente tolerada, mas sim altamente valorizada. Parecia constituir uma saída relacional vista como promissora (“nós aqui na Ilha não somos racistas” – me explicará um interlocutor a respeito do caráter sistemático da recepção, tanto passada como presente, de maridos de fora²⁶).

Estes dados me conduziram à tese principal: a conjugalidade e, ainda mais particularmente, a conjugalidade exogâmica, se destaca, no contexto estudado, como princípio relacional eminentemente positivo. A relação erótica e fecunda com as sereias é a versão mais conseguida de uma exogamia tida como princípio promissor de uma sociabilidade desejável.

Esta tese pode então ser vista como a progressão deste complexo relacional axiologicamente conotado em vários de seus aspectos: a identificação territorial, a relação de afinidade entre cunhadas geradora de novas solidariedades, a relação eletiva entre a sereia como força e uma instância social coletiva, a relação individual com as sereias como exemplo eminente da conjugalidade, a representação performada da conjugalidade exogâmica como mensagem mito-axiológica e normativa de recomposição social na dança rebita.

²⁵A exemplaridade pode constituir o elemento decisivo para a resolução das anomalias taxonômicas. Deve-se a Sperber a sugestão de pensar o simbolismo por meio de casos exemplares (Sperber, 1975). Cf. capítulo VI.

²⁶ Sobre a historicidade deste modelo cf. capítulo II.

Desenvolvimento dos capítulos

O capítulo I é consagrado à etnografia das danças carnavalescas. Uma idiossincrasia linguística local constitui o ponto de partida. No contexto estudado, “dança” significa primeiramente grupo. A noção local de dança se refere não tanto e não somente à prática motora, mas sim, primeiramente, a uma prática associativa. Este uso linguístico local orienta uma abordagem analítica dupla, voltada ao mesmo tempo à análise simbólica das imagens produzidas pela ação dançada, e à análise da organização social concreta dos grupos.

A etnografia do desfile carnavalesco promovido pelo Ministério da Cultura e a documentação dos significados atribuídos pelos membros do grupo carnavalesco a vários aspectos da sua performance, permite situar o grupo da Ilha no *dancescape* luandense. No contexto do concurso oficial do carnaval luandense, os gêneros dançados revelam identidades construídas em torno de especializações profissionais e inscritas em áreas específicas da cidade. Desta galeria dançada emerge com maior pujança a oposição entre o litoral e o resto. No seio das gentes do litoral, emerge a diferenciação entre profissões operárias e pesca. Nesta galeria de identidades mediadas pela inscrição ecológica e pela especialização profissional, o grupo da Ilha se propõe como grupo enraizado na economia do litoral voltada à pesca, à comercialização do peixe e às profissões marítimas. Dentro desta componente profissional mais abrangente, o pessoal da Ilha que se aglutina em volta do seu grupo carnavalesco reivindica um específico capital de distinção.

O segundo capítulo procura situar a população da Ilha, a qual se deu a ver na sua dança carnavalesca, do ponto de vista histórico e etnográfico, através de uma interlocução com a categoria etnonímica culta de *axiluanda* (pl. de *muxiluanda*). Desta contextualização, emerge uma ênfase na pertença territorial como lógica de identificação dominante. Os elementos linguísticos e etnográficos apresentados revelam progressivamente que a territorialidade é preeminente em relação a outros princípios de pertença, nomeadamente a descendência.²⁷

A descendência, em aparência secundária, reemerge no capítulo III. Os atores do grupo carnavalesco da Ilha têm estreitos laços de parentesco com membros de outros grupos carnavalescos do litoral, que se dedicam ao mesmo gênero coreográfico e musical. O gênero *semba* não é integralmente inteligível abstraindo deste enquadramento genealógico. De uma certa maneira, o *semba* (em todas as suas variações) é o elo genealógico que une as gentes do litoral e os seus descendentes. A rivalidade carnavalesca entre semelhantes representa, de maneira particularmente eficaz, a colateralidade enquanto espaço relacional potencialmente, ou efetivamente, problemático.

²⁷ Por descendência (ingl. *descent* ; fr. *filiation*) entende-se a relação entre pessoas definida por referência a progenitores em comum (Barry, 2008).

O quarto capítulo marca o começo de uma nova seção. Construído de maneira eminentemente pragmática, este capítulo procura introduzir a relação que a população da Ilha mantém com “a sereia”. A narração de uma tempestade extraordinária (*kalembe*) que aconteceu em abril de 2014 e das reações das pessoas, faz intervir dois agentes determinantes no processo de fragmentação da população da Ilha: a sereia, de um lado, e o estado, do outro. A insatisfação da sereia contribuiu desde o tempo colonial para a progressiva redução da superfície emersa da Ilha, causando desde os anos 1950 a dispersão da sua população autóctone, à qual os capítulos II e III fazem menção. Na atualidade, um segundo fator intervém acelerando a fragmentação: o estado e as políticas urbanísticas ao serviço de um plano de gentrificação da Ilha. Ao longo do capítulo, “a sereia” emerge primeiramente como agente reativo à gentrificação, e, a seguir, como aliado ritual dos oficiantes das oferendas em sua homenagem. O capítulo IV fornece, assim, uma contextualização para a oferendas aos agentes do mar, descritas no capítulo seguinte.

O capítulo V regressa à dança. As oferendas aos agentes do mar se apresentam hoje indissolavelmente ligadas à dança de xinguilamento. Essas oferendas mostram mais uma vez como a “dança” ultrapassa, de longe, qualquer noção de dança que se limite à designação de um tipo de ação e afirmam a necessidade de documentar o processo de formação do grupo. O “grupo de xinguilamento da Ilha”, ou simplesmente o “xinguilamento”, é um pequeno grupo especializado em prestações rituais propiciatórias. Estas prestações rituais realizam-se sob encomenda. Os comitentes podem ser poderes públicos (como no caso da oferenda que se segue à *kalembe*) ou privados. Para tentar entender a natureza desses eventos cerimoniais híbridos, onde a dimensão cosmológica é muito escassamente explicitada, optei por uma etnografia muito minuciosa, que espero não abuse da paciência do leitor. A chave analítica principal que emerge ao longo do capítulo é a discriminação entre quem pode e quem não pode participar na dança de xinguilamento. A análise dos critérios de participação revela como imprescindível a ancestralidade e, de maneira mais abrangente, uma dependência da ritualidade consagrada aos entes do território face aos espíritos ancestrais *ilundu*. Se nas interações quotidianas a territorialidade prevalece sobre a descendência, o domínio ritual inverte esta perspectiva. No domínio ritual, a ancestralidade prevalece sobre a territorialidade.

Baseado na literatura existente e em dados etnográficos inéditos, o capítulo VI vem explicitar a natureza dos entes implicados na dança de xinguilamento, a saber os espíritos ancestrais e as sereias. A interpretação adotada é a de que são os modos interativos que permitem definir e caracterizam as entidades espirituais. Se trata então de passar da classificação ontológica à classificação das relações. As entidades se podem classificar por meio da classificação das relações que se podem estabelecer com elas.

Pessoas e agentes espirituais são, assim, integrados em um campo relacional único. O domínio espiritual se revela útil para pensar a relacionalidade humana e destacar as suas idiossincrasias específicas. O que emerge da interpretação deste quadro é, mais uma vez, uma polarização axiológica. É precisamente esta conotação de valor que se revela fundamental na taxonomia dos entes espirituais. Assim como nas relações entre humanos, nas relações que estes mantêm com os entes espirituais emerge também uma preeminência de valor outorgada à territorialidade. A relação que os humanos podem acidentalmente contrair com as sereias constitui a versão mais acabada desta territorialidade benéfica e informa acerca de uma propriedade suplementar, isto é, que por detrás da territorialidade se esconde a ideia de casal. As relações com as sereias apontam de maneira particularmente exemplar para a conjugalidade exogâmica como modo de relação eminentemente positivo. No polo oposto, a ancestralidade se apresenta como doença. A colateralidade que, em matéria de espíritos ancestrais, proporciona cura, na vida ordinária é, por excelência, o campo relacional dos problemas.

No capítulo VII é apresentada a etnografia da terceira dança, a dança em círculo de composição de casais chamada *rebita*. Nesta dança, mulheres trajadas à maneira local luandense e homens trajados em *smoking*, encenam a composição e recomposição de pares que se celebra através do motivo coreográfico central: a *semba*, a umbigada. A *rebita* representa, assim, performaticamente, a conjugalidade monogâmica e exogâmica como modalidade normativa e desejável de composição e recomposição social.

O lugar deste estudo

Embora nos anos recentes Angola tenha sido objeto de um renovado interesse etnográfico correspondente à pacificação do país e ao crescimento da sua visibilidade econômica e geoestratégica internacional, a sua rica cultura expressiva permanece globalmente pouco conhecida.

Os estudos atuais sobre Angola tomam múltiplos rumos. As religiões messiânicas e o seu papel na produção e na reprodução de clivagens étnico-identitárias e memórias sociais constituem um tema que ocupa um lugar de destaque na antropologia angolana, graças aos trabalhos de Ramon Sarró e Ruy Llera Blanes (Blanes – Sarró – Vieigas, 2008; Blanes – Sarró, 2009, 2015; Blanes, 2014). As relações entre etnicidade e política (Martins, 2015), assim como os estudos de antropologia urbana (Schubert, 2014; Gastrow, 2017) produziram resultados particularmente interessantes. Pesquisas em outras disciplinas como a ciência política (Soares de Oliveira, 2015) desenvolvem uma interlocução estreita com temáticas e metodologias próprias da antropologia.

Os estudos sobre a arte angolana continuam a colocar Angola na cena internacional (Fromont, 2014; Ponte, 2015). Com poucas exceções (Marques, 2006), a cultura performativa angolana continua

sendo muito pouco estudada. Neste quadro, a música representa uma exceção. O trabalho de Marissa Moorman (2008) constitui uma referência maior sobre a história da música popular angolana e o seu papel de construção identitária. Em anos mais recentes, o gênero músico-coreográfico kuduro parece gozar de um interesse particular, devido à ligação interpretativa frequentemente estabelecida entre este gênero eminentemente urbano e a sociedade do pós-guerra (Alisch e Siegert, 2013; Moorman 2014 a e b. ; Sheridan, 2014; Tomás, 2014)²⁸. Enquanto para as ciências sociais as artes performativas não chegam a constituir um verdadeiro objeto de interesse, senão como reflexo de processos históricos-políticos mais abrangentes, a música e a dança angolanas estão ganhando uma surpreendente visibilidade na cena internacional. Isto se deve principalmente à difusão da dança de casal kizomba (Soares, 2015; Toldo 2016b). A música e a dança estão se tornando progressivamente uma carta de visita que o país quer jogar no seu ainda incipiente desenvolvimento turístico.²⁹

Os conhecimentos existentes sobre as práticas que fazem objeto desta tese dependem em boa parte da produção etnográfica local. A imensa obra do folclorista Óscar Ribas constitui uma fonte etnográfica cuja importância está longe de ser apreciada, especialmente fora de Angola. A produção assegurada nos anos 1980 por eminentes antropólogos angolanos constitui uma autêntica mina de ouro, ainda pouco explorada. O trabalho etnográfico de Ruy Duarte de Carvalho sobre os axilunda constitui uma obra imprescindível com a qual esta tese desenvolve um diálogo estreito e constante. As pesquisas etnográficas realizadas a partir dos anos 1980 na região de Luanda por Virgílio Coelho, que resultaram em uma monumental dissertação na École Pratique des Hautes Études sob a direção de Michel Cartry (Coelho, 1987) e uma dissertação de DEA (Coelho, 1988), constituem uma fonte inestimável de informação etnográfica que ainda aguarda divulgação adequada. Deve assinalar-se igualmente a importância dos trabalhos desenvolvidos naqueles mesmos anos por antropólogos e folcloristas por conta do Ministério da Cultura, entre os quais o próprio Virgílio Coelho, que constituem uma fonte muito rica e, em muitos aspetos, atual.

Esta tese ocupa um lugar duplamente atípico na produção acadêmica sobre Angola; de um lado, pela focalização na cultura expressiva, do outro, pelas interpretações desenvolvidas, que não seguem o rumo prevalente dos estudos sobre Angola, que em geral sondam as descontinuidades entre um pré e um pós (colonial, bélico). A focalização nos objetos estudados nesta tese parece sugerir a necessidade de se considerar, além das descontinuidades, a continuidade histórica, que parece recalcada em boa parte dos estudos angolanistas. Uma inspiração determinante neste sentido me foi dada pelos estudos micro-históricos brasileiros, em particular os que tratam da escravidão (Cândido, 2011, 2013; Ferreira, 2012, 2014; Marcussi, 2015). Estes estudos, dotados de uma atenção pelo

²⁸ Sobre o hip hop veja-se Buire, 2010.

²⁹ A dança de casal conhecida internacionalmente pela apelação de kizomba está atualmente trazendo a Luanda um número crescente de praticantes, facilitados pela plataforma internacional *Kizomba Nation*.

pormenor digna da melhor etnografia, revelam mecanismos sociais que me parecem plenamente úteis para compreender dinâmicas e aspetos ainda atuais e escassamente explorados. Nesta perspetiva, espero que o meu trabalho possa contribuir para desenvolver na comunidade académica uma confiança nos potenciais da etnografia para um entendimento cada vez mais completo da sociedade e da história na sua complexidade.

Instrumentos conceituais próprios das teorias do ritual e do parentesco me pareceram não apenas úteis, mas imprescindíveis para entender o meu objeto. Na ausência destes instrumentos não teria sido possível – ao meu ver – atingir uma profundidade etnográfica satisfatória para dar conta da complexidade e da especificidade dos objetos em questão. A novidade que esta tese traz ao campo dos estudos angolanistas e africanistas é então, de uma certa maneira, o recurso a estes instrumentos próprios da antropologia africanista por assim dizer “clássica” para o estudo de um meio urbano contemporâneo.

I

“Ilhéu é preto de elite, porque vivíamos do mar, que é nobre”

As “danças” enquanto grupos

Neste primeiro capítulo pretende-se utilizar a etnografia das danças carnavalescas para situar o grupo acompanhado, o grupo Nzanga Mundu da Ilha de Luanda, em um campo de diferenças. Algumas idiossincrasias expressivas do grupo da Ilha se associam a algumas especificidades sociológicas. Uma questão surge então. Como e porquê a dança, e em particular a dança carnavalesca, é um objeto pertinente para abordar questões de identidade *lato sensu*?

A esta questão poder-se-á, primeiramente, dar uma resposta de natureza empírica e contextual, que consiste em sublinhar a importância local da dança. Não será inapropriado tampouco supérfluo observar a onipresença da dança no contexto luandense em geral e, mais particularmente, nos contextos cerimoniais. Cerimônias públicas, casamentos e, enfim, os “óbitos”, isto é, os funerais (que constituem boa parte da animação cerimonial luandense), são frequentemente acompanhados por exibições de dança. Neste contexto, as danças carnavalescas têm um papel de destaque, sendo atualmente enquadradas numa grande manifestação pública organizada pelo Ministério da Cultura. No desfile carnavalesco apresentam-se grupos procedentes de várias áreas de Luanda. Na idiossincrasia da sua dança é frequentemente sublinhada uma especialização profissional. Pela dança os grupos se *representam*.

Uma segunda resposta é, porém, necessária. A um nível mais aprofundado de observação se constata que, no contexto luandense, “dança” é algo mais complexo. Alguns usos linguísticos que se apresentam rapidamente ao etnógrafo sugerem que o termo dança não designa apenas um tipo de ação, como também o grupo que se aglutina em volta da prática. A compreensão da importância da dança passa, então, pela compreensão deste segundo significado. Por exemplo, ouve-se dizer:

“A minha primeira dança é o Nzanga Mundu, na rebita entrei depois” (Tia Teté).

O uso linguístico local do termo “dança” funciona como uma tradução corrente do termo kimbundu “kizomba”. “Kizomba” não significa apenas “dança, folguedo diversão” (Assis, s/d),¹ mas também o grupo.² Neste segundo significado de grupo, de “turma”³ o termo é utilizado pelo folclorista

¹ Um outro termo, *kukina* (verbo e substantivo) é utilizado para indicar, mais propriamente, o ato de dançar (*Idem*).

² Para um exemplo dessa tradução veja-se o Anexo 1 ao capítulo I.

³ Ribas, 1965: 44.

angolano Óscar Ribas, que deu ao seu livro sobre as práticas associativas e recreativas luandenses o título *Izomba*, forma plural do singular *kizomba* (Ribas, 1965)⁴. “Kizomba” e, por efeito de tradução, “dança”, designam, antes de um tipo de ação, um grupo. O termo dança é empregado para designar ao mesmo tempo o evento performativo (dança, festa) e o conjunto de pessoas que se aglutinam em volta da prática em questão, isto é, o grupo de dança.

A dança revela-se então plenamente enquanto questão de tradução, abarcando-se com este termo processos de “tradução interna”⁵. O termo português é empregado como tradução do kimbundu, e em função desta equivalência amplia o seu significado. Dança indica assim, uma sociabilidade especial e específica.

A sociabilidade expressa pela dança é de natureza associativa. Uma “dança” é primeiramente uma associação, uma “sociedade” (*Idem*). As danças constituem um exemplo eminente de importância desses laços horizontais no contexto luandense. As associações não se limitam à dança. As “sociedades populares angolanas” se distinguem pela prevalente orientação recreativa, assistencial, espiritual (*Idem*: 27). A base comum é a sua finalidade: o conforto moral dos associados e a assistência mútua, em particular nos óbitos. Esta vocação das danças, destinadas à animação das celebrações funerárias dos associados, constitui, ainda hoje, uma sua função fundamental. Bettencourt acrescenta à compreensão da dança uma perspectiva de gênero: as turmas de dança seriam o correlato feminino dos clubes desportivos. O mesmo “sentido de cooperação” que os homens investiriam nos clubes desportivos seria investido pelas mulheres nas turmas de dança (Bettencourt, 1965: 120).

O duplo significado do termo “dança” permite complexificar o nosso objeto de estudo. Focar as danças não significa apenas estudar uma produção performativa, mas também identificar grupos enquanto âmbitos concretos de investigação. Focar as danças carnavalescas oferece uma dupla possibilidade. De um lado, permite ver como os grupos se representam; do outro, como se formam.

⁴ Neste seu estudo consagrado às associações recreativas dedicadas à dança, o folclorista angolano deixa a seguinte consideração sobre a coexistência linguística do kimbundu e do português: “Na conversão de determinadas classes, quer em quimbundo, quer em português, vulgarmente se intercala, de espaço a espaço, uma ou mais expressões na língua contrária. Neste caso, segundo o nosso modesto parecer, trata-se de um fenómeno psicológico, resultante do embate de duas línguas: uma – o quimbundo – querendo sobreviver; outra – o português – querendo impor-se pelo privilégio da sua posição. Sobre este assunto queremos ainda esclarecer que as gentes menos aculturadas, intimamente coloquiando em quimbundo, imediatamente mudam de fala quando alguém de superior condição lhe surgia” (Ribas, 1965).

⁵ Em uma recente contribuição, Bill Hanks e Carlo Severi retomam o debate sobre a tradução em antropologia e mostram de maneira eficaz como este processo, em suas várias nuances, constitui tanto um desafio epistemológico, quanto um inesgotável campo de investigação empírica (Hanks & Severi, 2014). Os processos de tradução intracultural, no seu papel constitutivo da vida social de qualquer grupo humano, e os processos de tradução entre duas línguas que coexistem em uma mesma sociedade (como no caso do kimbundu e do português no contexto estudado), definidos como *commensuration*, são investigados por Hanks (2014), e a necessidade da compreensão do médium conceptual é aprofundada por Severi (2014).

Plano da representação	Plano da participação
Conjunto de personagens (algumas das quais com traços associados ao perfil sociológico real do grupo) que se envolvem em vários tipos de movimento ritmado para encenar uma peça associada a um acompanhamento musical específico.	Grupo de base territorial.

Um exemplo de “dança” carnavalesca

As “danças” enquanto práticas

Mas qual é a relação entre o grupo e a dança-ação que pratica? Como se articulam estes dois planos? Será possível extrapolar da descrição da ação dançada algumas características do grupo que se expressa nela? O termo dança ultrapassa a dança-ação. Entretanto, não deixa de incluí-la⁶.

No caso das danças carnavalescas, que são objeto deste primeiro capítulo, abordar a questão da relação entre as “danças-enquanto-grupos” e a “dança-enquanto-ação” levará a respostas um pouco diferentes se respondermos em termos, respectivamente, históricos ou etnográficos. As respostas são diferentes, mas não radicalmente incompatíveis, pois a variação concreta das ações dançadas deve ser lida à luz da intrínseca multiplicidade dos processos criativos simultaneamente presentes no carnaval de Luanda. Há uma ambiguidade *ab origine* em torno do termo “dança”. Ele não apenas se refere tanto ao grupo como à ação, como também a ação ultrapassa a dança *strictu sensu*. A dança-ação é constituída por elementos variados (dançados, de vestuário, alegóricos, textuais), agenciados de maneira peculiar⁷.

Com base nas fontes escritas pode-se extrapolar uma tendência. Ao longo da segunda metade do século XIX, diferentes gêneros musicais e coreográficos tendem a se estabilizar e passam a ser considerados expressão de coletivos socioprofissionais afetos a áreas urbanas específicas. Esta associação continua a ser válida hoje em dia.

Em *Izomba*, Óscar Ribas descreve, com base nos testemunhos de algumas informantes, o carnaval entre as últimas décadas do século XIX e a quarta década do século XX. Nesta descrição, o leitor atual nota logo como alguns daqueles que são atualmente nomes de gêneros presentes no carnaval de Luanda contemporâneo, aparecem como nomes próprios de grupos. Assim, por exemplo,

⁶ A definição de dança é longe de ser unívoca. Há, todavia, um certo consenso em volta da ideia que a dança seja um comportamento humano que se distingue por ser intencional, estético e conscientemente rítmico (Hanna, [1979] 2005 :14), sendo a insurgência de específicos *patterns* a linha de demarcação entre ações quotidianas de outra natureza e a dança (Grau – Wierre-Gore, 2005: 44).

⁷ Em outros contextos africanos um único termo pode indicar a música, a dança, o jogo (Wierre-Gore, 1986: 54). Indícios linguísticos como este apontam para uma estreita interpenetração das artes performativas, cuja compartimentação assenta numa perspectiva eurocêntrica (Wierre-Gore, 2001: 33).

“Cazucuta” e “Dizanda”, nomes de atuais gêneros de dança, se encontram elencados no meio de nomes próprios de danças-grupos, como “Madisela”, “Indianos” e outros. O mesmo se aplica à Cidrália. “Cidrália”, que hoje é o nome de um gênero, em Ribas aparece como uma “antiga dança carnavalesca de Luanda, resultado da fusão, em 1935, de duas danças: Invicta e Caridade. Em consequência, a nova sociedade tomou a designação de ‘União Cidrália’, mas, por abreviação, apenas divulgou-se o elemento ‘Cidrália’” (*Idem*: 98)⁸.

Na descrição de Ribas se compreende como o que diferencia uma dança da outra não é tanto, ou primeiramente, um tipo de movimento, quanto outros elementos, como por exemplo o traje,⁹ uma alegoria inventada ou um *sketch*, ou rábula, repetido ano após ano.¹⁰ Um outro elemento que se sobressai no texto de Ribas é como a descrição de performances específicas realizadas em tal ou tal ano se misturam com práticas que parecem dotadas de certa estabilidade ao longo do tempo. Este aspecto deixa assim em aberto a possibilidade de que um evento performativo se estabilize.

Em suma, em volta da “dança” se adensam alguns problemas interpretativos e conceituais: problemas de tradução, relações metonímicas, questões concernentes à durabilidade de agenciamentos performativos.¹¹ Apenas contemplando todas estas dimensões sociológicas e semânticas é que se pode tentar compreender o que é, no contexto estudado, uma “dança”.

Embora se possa observar que o formato contemporâneo da manifestação carnavalesca luandense, estabelecido a partir de 1978, tenha visivelmente interferido neste estado de coisas anterior, tentando ou obtendo o resultado de padronizar as performances com a finalidade de torná-las comensuráveis no âmbito de um concurso, o carnaval de Luanda hodierno não perdeu a sua irredutível natureza de “sincretismo completo”, tal como a definiu o historiador David Birmingham (1991).

No carnaval referido por Óscar Ribas a dança é, antes que expressão de diferenças pré-existentes,¹² produtora de diferenciação, é um código para se diferenciar. A tendência que se traça posteriormente é, ao invés, aquela de uma associação mais próxima entre a especificidade social de

⁸ No trabalho sociológico de Bettencourt acerca da cidade de Luanda, referido a uma época posterior, as “danças e turmas” são elencadas pelo seu nome próprio, sem que a associação a um gênero seja feita (Bettencourt, 1965: 120).

⁹ Como na Dizanda (*Idem*: 73) e na Cazucuta (*Idem*: 90).

¹⁰ Como no caso do “Muadi Nga Nzuá” (O Patrão Senhor João) (*Idem*: 79) ou “Madisela” (Marcela) (*Idem*: 85).

¹¹ Assim, em particular, o nome de uma peça, ou de um grupo especializado na execução de tal peça, passa a designar um gênero.

¹² Quando pertinente, o autor assinala a especificidade étnica ou social dos componentes de tal ou de tal outra dança. Refere por exemplo a Dança dos Cabindas, “só executada por Cabindas” (Ribas, 1965: 69), ou a Quinaua, cujos “participantes, ao contrário da maioria das outras danças, pertenciam a uma esfera mais evoluída” (*Idem*: 71). A expressão dançada de identidades sociais preexistentes no carnaval luandense dos séculos XIX e XX foi recentemente investigada por Marzano (2016).

um grupo e o tipo de dança que pratica. Mais propriamente, a tendência que se consolida é a explicitação da especialização profissional do grupo de dança.¹³

Estes dados deixam pensar que se verifique uma progressiva estabilização da ação dançada. Algumas danças de grupos específicos tendem a emergir enquanto gêneros. Ademais, os gêneros tendem a ser considerados expressão de territórios sócio profissionais. Se, como afirmado por Bettencourt no seu estudo sociológico de Luanda, a cidade é o espaço em que as pessoas valem não pelo que são, mas sim pelo que fazem (Bettencourt, 1965: 90), o essencial da dança carnavalesca luandense é expressar uma especialização profissional.¹⁴ Esta associação estreita entre a dança e a ocupação socioprofissional que nela se expressa é uma tendência interpretativa que se afirma definitivamente a partir dos anos 1980 (Comissão Nacional Preparatória do Carnaval da Vitória, 1984 : 18).

Nas danças de entre o final do século XIX e as primeiras quatro décadas do século XX descritas por Ribas, a performance não aparece conotada em termos socioprofissionais, nem se lhes refere (Ribas, 1965). Ou seja, parece que no carnaval de então não vigorava uma associação sistemática entre a performance e o meio socioprofissional, nem sequer territorial, dos seus associados.¹⁵ As únicas menções são relativas às origens do grupo (por exemplo Bengo, Cabinda¹⁶), ou ao meio social mais ou menos abastado¹⁷, ou à classificação racial (e.g. mestiços¹⁸). Não parece haver na dança elementos que se refiram ao meio social de procedência do grupo que a atua. Uma única exceção é constituída por uma certa representação da opulência (em particular medida em panos) ou de uma pobreza burlesca (representada, por exemplo, por roupa velha ou por retalhos de panos¹⁹, que se configuram assim como antinômicos dos elegantes panos femininos²⁰).

Em breve, entre os finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX não parecia existir *tipos* de dança (ação), mas simplesmente danças, no sentido de turmas, de grupos. O cenário que parece se configurar da leitura de Óscar Ribas é aquele de danças-grupos que criam sua própria dança-ação.²¹ Para levar mais longe o argumento, a dança (ação) faz a dança-grupo e a sua

¹³ Esboços desse tipo de associação emergem em Bettencourt, onde a referência à especialização profissional dos membros de uma “dança” é, em alguns casos, assinalada; por exemplo “pescadores” (Bettencourt, 1965: 120).

¹⁴ A relevância das identificações com base na profissão é observada por Ana de Sousa Santos no seu ensaio sobre as vendeiras de Luanda, que fazem questão de se diferenciar com base nos produtos vendidos (Santos, 1967) e igualmente por Redinha no seu ensaio sobre etnias e culturas de Angola (Redinha, 1974: 101).

¹⁵ Já Bettencourt, que se refere à sua época, elenca as “danças” por bairro (1960: 121).

¹⁶ *Idem*: 69, 75.

¹⁷ *Idem*: 71.

¹⁸ *Idem*: 52, 72.

¹⁹ *Idem*: 73, 74, 119.

²⁰ Como será observado a seguir (capítulos II e VII) a elegância é por definição feminina. Não surpreende que o burlesco se obtenha por meio de um traje anti-elegante masculino.

²¹ É curioso observar que este princípio de individualização pela criação dançada persiste em práticas de danças contemporâneas como o *kuduro*.

especificidade se tornar a sua característica distintiva.²² Não existem gêneros, mas simplesmente grupos feitos pela própria “dança”.²³

Que as danças representem territórios socioprofissionais é uma característica que parece emergir em simultâneo com a reintrodução das celebrações carnavalescas depois da independência,²⁴ denominadas: “Carnaval da Vitória” (C.P.C.V., 1984: 18). A partir deste momento, a tendência é ver nas danças uma expressão performativa de dinâmicas populacionais e migratórias.

Tendo procurado situar na história este estado de coisas, prosseguiremos com a descrição de das danças carnavalescas. Esta etnografia visa situar o grupo da Ilha, Nzanga Mundu, e identificar a sua especificidade. A prática da dança (no sentido corrente de ação específica), é considerada no seu valor de marcador de diferença.²⁵ Sob este aspecto, a dança é utilizada para visibilizar uma diferença tida como preexistente no social e marcadamente informada pela inscrição territorial (a Ilha de Luanda) e pela especialização profissional, no caso, piscatória.

O ato central

O evento maior do carnaval luandense, tal como se configura nos dias de hoje, é um desfile competitivo promovido pelo Ministério da Cultura com a presença do Presidente da República, do Ministro da Cultura, do Governador e mais autoridades locais.²⁶ O desfile da “classe A”, também chamado de “Ato central”, acontece na terça-feira gorda, enquanto no sábado e no domingo acontecem dois outros desfiles, o das crianças e o da classe B. Os melhores classificados da classe B ganham o acesso à classe A no ano seguinte, enquanto os últimos classificados da classe A retrocedem para a classe B. Jurados especializados designados *ad hoc* pela APROCAL (Associação para

²² A ideia de que códigos específicos “façam” um grupo, tanto quanto o representam, aparece alhures na obra citada. Por exemplo, é evocadora neste sentido a informação relativa às associações mutualistas daquela mesma época (entre os finais do século XIX e o começo do século XX), que se distinguiam por saudações distintivas, tais como o levar a mão direita ao peito, a continência, etc. (*Idem*: 34 e seguintes).

²³ Este campo das danças parece estruturado de modo “paratático”, sem uma estruturação sintática por gêneros. O campo é organizado por grupos e não por grupos representantes de gêneros. As modalidades de estruturação deste campo, ou – dito de outra forma – as condições de formação dos gêneros, tornam-se uma questão a ser investigada em termos históricos. Mas seria também um erro congelar este processo de estruturação em um resultado adquirido uma vez por todas. Parece mais frutífero manter em aberto a atenção a uma espécie de “efeito de escala”. Apenas esta atenção permitirá manter completa a complexidade do objeto.

²⁴ Embora esta coincidência cronológica sobressaia como um elemento de notável importância, a transição histórica e política do pré ao pós-colonial não constitui o foco deste trabalho, nem a abordagem epistemológica adotada para estudar os objetos escolhidos.

²⁵ Na sua teorização da cultura material Jean-Pierre Warnier alerta para a necessidade de articular “o valor-signo do objeto em um sistema de comunicação, como é feito pela semiologia e o estruturalismo, e o seu valor prático, em um sistema de efetuação que pressupõe um sujeito e a sua identidade singular e social” [*tda*] (Warnier, [1999] 2005: 39). Subscrevendo plenamente esta abordagem e apropriando-nos dela para a análise da dança, nesta fase vamos por enquanto abordar a dança no seu valor semiótico. A apreciação da dança no seu valor prático, criador e indutor de diferenças, constitui o pressuposto mais abrangente que justifica a focalização na dança para o estudo de dinâmicas identitárias.

²⁶ Ao longo do percurso do desfile surgem bancadas cujo acesso tem o custo 2000kw.

Promoção do Carnaval) avaliam cada componente da performance.²⁷ A avaliação da dança é confiada a coreógrafos, aquela da música a músicos, aquela da alegoria a cenógrafos, aquela da indumentária a estilistas.

Desde 2010, quando imponentes obras de requalificação urbana reconfiguraram o centro da cidade, o desfile acontece na nova marginal de Luanda, que constitui o prosseguimento meridional da marginal²⁸ junto da área onde se situa o mausoléu de Agostinho Neto. Dois palcos são erguidos dos dois lados da avenida. Um dá as costas ao mausoléu e abriga o Presidente e as demais autoridades. O segundo palco, em frente ao primeiro, do outro lado da estrada, abriga as instalações do som e da televisão, que transmite o carnaval ao vivo em rede nacional. As principais evoluções dos grupos se desenrolam na avenida diante dos dois palcos.



Um carro alegórico desfilando em frente à tribuna presidencial.

Em segundo plano, o Mausoléu de Agostinho Neto.²⁹

Na tarde de doze de fevereiro de 2013, o atraso do Presidente aumenta o suspense em vista do começo do desfile, antecipado pela exibição do grupo homenageado e do grupo do apoio, cujas

²⁷ *Entrudo. Revista do Carnaval de Luanda*, 2013: 21.

²⁸ Até 2010 o desfile acontecia na marginal de Luanda, que une o porto ao largo do Baleizão.

²⁹ Nesta primeira sequência de imagens se procura colocar o leitor a par das impressões visuais do desfile. Elementos de ordem diferente são apresentados: imagens que ilustram o espaço do desfile, elementos de dança, objetos utilizados na “teatralização”. Valerá salientar que, no desfile de cada grupo, a atenção é capturada por elementos diferentes: sonoros, imagéticos, performados, materiais, semânticos (as letras) e até mesmo olfativos. Nesse autêntico bombardeamento sensorial e impressivo, em cada grupo há um sentido ou uma configuração sensorial que prevalece, como nota dominante para os espetadores. A recente formatação do processo de avaliação (que distribui entre vários jurados a avaliação de aspectos singulares) visa desarmar, ou, pelo menos, objetivar, este feitiço perceptivo e atencional armado pelos grupos para se mostrarem no seu melhor. Uma análise mais detalhada das danças com base nas imagens será apresentada nas páginas seguintes.

coreografias foram criadas por alguns dos melhores coreógrafos nacionais. Quando o desfile começa, o primeiro grupo que pisa a marginal é a **União Kazukuta do Sambinzanga**.

Não nego que a emoção me percorre quando o som amplificado³⁰ espalha a música deste primeiro grupo, dominada pelas cornetas (uma espécie de trompetes caseiros³¹). O *speaker* anuncia que dançam “kazukuta”, que, conforme o nome, provém do bairro setentrional do Sambinzanga. Sobre o carro alegórico, jovens componentes do grupo se exibem em movimentos específicos da dança. Trajados como os adultos, em fraque amarelo fabricado em tecido sintético, chapéu e botas para a chuva, dançam fazendo rodopiar habilidosamente uma bengala e um guarda-chuva.

O comandante, elegantemente vestido com calça social, camisa, paletó e sapato fino, avança com o apito na boca rodeando a sua bengala e o guarda-chuva. Ao seu lado entra em ação uma *kimbandeira*³², vestida de panos vermelhos. Agitando-se freneticamente, ela começa a varrer a pista com uma vassourinha em fibra vegetal. Atrás dela vem um grupo inteiro de *xinguiladores* e *xinguiladoras*³³ que se atiram em cambalhotas, simulando a possessão.

Segue-se um pequeno grupo de mulheres e um homem trajados de preto, visivelmente de luto. As mulheres vestem panos, à maneira tradicional luandense. O homem usa calça, camisa e terno pretos. Mais figuras se destacam: militares (que ostentam também eles o imprescindível guarda-chuva), um homem de sainha de palha, com o rosto e o tronco pintados de *pemba*³⁴ branco, que brande um escudo e uma lança. Segue a corte real, acompanhada, como de costume, por um enfermeiro.

O corpo de dança avança. Os homens do grupo vêm em primeiro lugar. Os dançarinos deslizam, piruetam, jogam os pés de lado, se inclinam em cima da bengala, logo alargam as pernas, sobem nos calcanhares e, nesta posição, levantam ao ar o guarda-chuva e a bengala³⁵. Para efetuar muitos destes truques com os pés os dançarinos travam robustamente os joelhos. Esta é a *kazukuta*. Este sapatear é posto em evidência por meio das botas dos dançarinos, frequentemente sujas de lama.

Atrás dos homens, segue a componente feminina do grupo. As mulheres vestem um uniforme que me parece escolar ou militar, com a saia em cima do joelho. A sua dança se reconduz a um passo de avançamento.

³⁰ O som do carnaval angolano não é ao vivo. As músicas de todos os grupos – cujas orquestras são formadas por um número bastante limitado de percussionistas (estimado em torno de 15 pessoas) – foram previamente gravadas em estúdio de gravação.

³¹ Redinha destaca a semelhança deste instrumento empregado no carnaval de Luanda, chamado *mbungo*, com as trompas de marfim, chifre e madeira (Redinha, 1974: 249).

³² Correntemente usado com conotação negativa, o termo designa o especialista ritual tradicional.

³³ Médiuns.

³⁴ Preparado ritual de cor branca.

³⁵ Conforme descrito por Ferreira, os bailarinos se firmam “ora no calcanhar, ora na ponta dos pés, apoiando-se sobre uma bengala ou um guarda-chuva” (Ferreira, 2002).



Desfile e evoluções da ala masculina do grupo União Kazukuta do Sambinzanga.

A falange de apoio³⁶ oficial da União Kazukuta é formada por duas filas de jovens que efetuam passos de kuduro, dança contemporânea angolana particularmente representada no bairro Sambinzanga. Qual uma segunda falange de apoio, fora de qualquer formato coreográfico, fecha o desfile da União Kazukuta bom número de simpatizantes. O povo do Sambinzanga que vem apoiar a União Kazukuta é muito. O seu entusiasmo bordeja o perigo. São tantos jovens, tão empolgados, que os responsáveis do grupo que tentam contê-los, formando uma corrente humana, encontram muita dificuldade. Uma vez que o seu acesso na pista é autorizado, e as mãos dos responsáveis se soltam, fica difícil conter o povo do Sambinzanga. A sua explosão quase me assusta levando-me a temer que arrebentem as barreiras de contenção que delimitam a pista, separando-a do estreito corredor reservado à imprensa, no qual me encontro. No final, quase a reverter aquele arrepiado de perigo carnavalesco, surge uma dupla. Enquanto o primeiro carrega uma cruz em madeira, o segundo o chicoteia.

O segundo grupo que pisa a marginal é a **União Nginga Mbandi**.³⁷ O *speaker* anuncia que dançam “cabecinha” e vêm da cidade satélite de Viana. O estandarte representa o retrato da rainha Nginga coroada e, em baixo, uma caravana negreira de homens e mulheres acorrentados. O toque é bastante diferente do toque do grupo que os precedeu e daqueles que desfilarão a seguir.

Na atuação carnavalesca na marginal, os dançarinos avançam em duas filas paralelas, uma de homens e uma de mulheres, até à tribuna das autoridades, onde os grupos descrevem os desenhos coreográficos mais elaborados. As mulheres, cuja marcha se associa ao movimento dos quadris, avançam em pequenos passinhos. Os homens avançam em três apoios que tomam quatro tempos (uma pausa). A dança, em particular a das mulheres, se gera através do movimento contínuo dos quadris. Com os joelhos ligeiramente dobrados, os dançarinos sacodem os quadris tornando visível o

³⁶ No léxico do concurso carnavalesco, assim é chamada a ala que segue o corpo de dança propriamente dito.

³⁷ Nzinga Mbande (1582-1663), que após a conversão católica adotou o nome Ana de Sousa, foi a rainha do reino de Matamba, lembrada de maneira indelével por ter lutado contra os portugueses. A sua história é relatada pelo missionário capuchino italiano do século XVII Cavazzi ([1687] 1965) que foi seu conselheiro espiritual. Recentemente a historiadora Linda Heiwood (2017) lhe dedicou recentemente um trabalho.

movimento das nádegas. A cabeça é ligeiramente reclinada de lado, os braços são bem estendidos para os lados ou para cima, conferindo uma pose quase estática à parte superior do corpo, enquanto todo o movimento se concentra nos quadris. É o seu movimento que faz avançar os pés. A dança dos homens e das mulheres se diferencia muito menos marcadamente do que no grupo de *kazukuta* que precedeu. O traje decalca esta diferenciação sexual menos acentuada. As mulheres vestem volumosas saínhas que acentuam o seu movimento e chapéus de palha. Os homens também vestem saias de pano ou de retalhos de lenços, mais compridas, e chapéus de palha (2013) ou um gorro (2014).



Dança dos homens e das mulheres.

Avançando da forma descrita, dançarinos e dançarinas se procuram. Reclinam ligeiramente a cabeça. Se aproximam quase sem se olharem. Uma vez escolhido o parceiro, se achegam até encostarem os umbigos. Demoram alguns instantes nesta posição mexendo os quadris, embora de maneira mais contida. Logo, voltam a se afastar e a dança recomeça. Chegando ao pé do palco, criam-se filas paralelas de dançarinos de ambos os sexos. Um complexo dispositivo coreográfico, adaptado ao espaço cênico da marginal, é mobilizado para encenar o motivo chave da dança, isto é, a criação de pares e o contato dos umbigos. Homens e mulheres se aproximam e se afastam. As filas de mulheres se intercalam às filas dos homens. Assim posicionados, homens e mulheres viram-se de frente uns aos outros. Avançam até se encontrarem frente a frente. Nessa posição, os homens se ajoelham aos pés das mulheres. Os homens se agacham para trás em cima dos calcanhares mexendo os ombros, enquanto as mulheres continuam sacudindo os quadris em cima deles.

Novamente em pé, os primeiros homens de cada fila se destacam e avançam dançando a solo. As primeiras mulheres das respectivas filas vão ao seu encontro. Os braços bem esticados para cima da cabeça, a cabeça ligeiramente reclinada, as dançarinas, como aves, voam em direção aos homens, mexendo vigorosamente os quadris para realizar um momento de união à altura do ventre, enquanto o olhar se poussa ao lado.

O corpo de dança é acompanhado por duas falanges de apoio. A primeira é composta por jovens (homens e mulheres) que avançam em fila, executando o mesmo passo do corpo de dançarinos oficiais. A sua dança é bem coordenada, assim como o traje: calça estampada igual para todos e camiseta oferecida pelo *sponsor*. Seguem as *bessanganas*³⁸ do grupo. Trajadas com panos de cor rosa, carregam na cabeça bacias com frutas e legumes que distribuem ao público e aos jurados.



Pormenores da apresentação do grupo Nginga Mbandi, a caravana negreira e os produtos agrícolas nas bacias.

O grupo que vem a seguir é o **Sagrada Esperança**. O *speaker* anuncia que dançam *semba* e que vêm do bairro do Rangel. A alegoria que apresentam é pomposa. Montada em cima do carro vemos uma imponente estrutura em papelão que representa verticalmente o mapa de Angola. A noroeste, barris e poços de petróleo; a nordeste a peça estatutária conhecida pelo nome de Pensador; em Luanda, o kwanza, a moeda nacional; no sul, palancas negras. No centro, aglutinando tudo o resto, a imagem do presidente. A guiar o conjunto, Agostinho Neto, tal como está representado na estátua do Largo 1.º de Maio. Como a cereja em cima do bolo, Miss Angola está presente a bordo do carro alegórico, elegantemente sentada com toda a sua beleza ao pé da patriótica instalação. Com efeito surpresa, o comandante, pretensiosamente vestido como uma alta autoridade do exército americano, sai de uma cabine montada em cima do carro alegórico, desce do carro e, depois de uma saudação militar à tribuna, se dirige com o seu apito ao comando do corpo de dança.

De terno em tecido sintético vermelho, calça social branca, sapato social e chapéu, os dançarinos parecem *marines* em uniforme festivo ou porteiros de um hotel de luxo. As dançarinas vestem volumosas saias compridas, blusa, colete e chapéu. Dançarinos e dançarinas, dispostos em filas, efetuam todos os mesmos movimentos.

³⁸ Mulheres adultas em traje tradicional luandense de panos amarrados, *quimone* (assim se designa a blusa costurada de pano) e lenço na cabeça.

Na sua função de coordenação das várias alas, o comandante é auxiliado por xinguiladores trajados de vermelho. Enquanto os xinguiladores se deslocam de maneira peculiar, conforme as modalidades da dança de xinguilamento³⁹, o comandante se desloca habilidosamente para a frente e para trás ao longo da pista, entre passos de kuduro e afro-house.



A alegoria do grupo Sagrada Esperança.

O cantor do grupo se apresenta vestido com uma ampla saia rodada com cauda e na cabeça traz um volumoso chapéu de frutas tropicais em plástico no estilo Cármen Miranda. Um assistente segura a cauda do berrante vestido. O cantor é quem melhor encarna o espírito do grupo que – conforme me foi explicado no ensaio geral – é famoso por aglutinar muitos gays.

Fecha o desfile uma nutrida ala de *bessanganas*. As bacias que carregam na cabeça contêm fruta em plástico.

Segue-se a **União Operário Kabocomeu**. Fundado em 1952 – informa o *speaker* – o Kabokomeu é o grupo carnavalesco mais antigo de Luanda. Também dançam *kazukuta*. Vestidos de fraque branco e botas sujas de lama, os dançarinos se exibem magistralmente nos movimentos tradicionais da *kazukuta*, caracterizados pela manipulação do guarda-chuva e da bengala.

As mulheres vestem amplas saias rodadas em tecido sintético, blusas e chapéus largos. As comandantes de ala vestem austeros uniformes com saia mais apertada e uns chapéus grandes de estilo cowboy que contrastam com a aparência das demais dançarinas. As comandantes orientam as dançarinas solicitando a execução de passos de dança, que poderiam muito bem parecer kuduro.

³⁹ Para a descrição da dança de xinguilamento, veja-se o capítulo V.



Pormenor da alegoria do grupo União Operário Kabokomeu, técnicos trabalhando.

Se apresenta a seguir o grupo **União Dez de Dezembro**. Dançam *semba*. Diferentemente dos grupos que o precederam, a música é em português, logo a letra me resulta imediatamente inteligível.

A nossa nova Angola está a crescer

A nossa nova Angola está a crescer

Conforme dita o Presidente

As pontes, estradas

O povo a trabalhar

Para o futuro da nossa Pátria

Angola tá a crescer

Angola vai crescer

Angola tá a subir

Fazer de Angola um país melhor

Um bom lugar para se viver

Por mérito próprio conseguimos alcançar

Conseguimos alcançar

Tudo aquilo que queríamos

Com determinação, coragem,

Firmeza, vontade de crescer

Conquistamos a independência

E mais tarde a nossa paz

Que veio pra ficar
Com essa paz, crescer mais
Crescer mais, crescer mais
E distribuir melhor

Os dançarinos exibem calças curtas, amplos chapéus redondos, blusas de manga comprida. As dançarinas vestem uma saíxa e um top feitos com tecido samakaka, característico do sul de Angola. Avançam em fila, descalças, balançando um balaio vazio.

Sexto por ordem de desfile, entra em pista a **União Nzanga Mundu**, o grupo que acompanhei durante as semanas precedentes. A minha adoção foi decretada pela oferta de um lenço de cabeça por parte do presidente do grupo poucos dias antes, em ocasião do ensaio geral.

Um cheiro de *muzongué*⁴⁰ irradia a marginal enfeitando o público, que está assistindo ao desfile desde o começo da tarde. Ao ver entrar o carro alegórico do grupo, do qual emana o cheiro do caldo de peixe que está sendo cozido, me dou conta que o que vi nos ensaios nas minhas diligentes e assíduas observações mal constitui um por cento da performance que nos aguarda, intacta e inédita para mim e para o público.

Primeiramente, descubro que o lenço que exibo com tanto orgulho na cabeça, declarando aos presentes a posição de observadora parcial, é do ano passado. Os panos (o desenho, a cor) são o elemento mais secreto da performance. Aos olhos de terceiros, o meu lenço exibe a minha pertença ao Nzanga Mundu. Ao mesmo tempo, a posse do lenço do ano passado (qual a detenção de um segredo já revelado) prova que a minha relação de pertença ao grupo até então é mais uma possibilidade do que um estado efetivo de coisas. O que para os olhos de terceiros é mostrado como um dado adquirido, é para o grupo uma aposta, um teste de fidelidade.⁴¹

Trajando um pano vermelho (cor do xinguilamento) amarrado à cintura, onde traz penduradas enormes postas de bacalhau seco, um “pescador”⁴², assim caracterizado, antecipa a chegada do carro alegórico anunciado pelo cheiro de caldo de peixe. O seu tronco nu é enfeitado com missangas e *jizembas*⁴³ cruzadas ao peito e fitas vermelhas nos braços. O tronco, a cabeça e os braços estão marcados com traços em *pemba* branca (cruzes). Os braços estendidos, ora para os lados, ora bem ao alto, seguram nas mãos duas grandes postas de bacalhau seco. Às vezes o pescador baixa os braços,

⁴⁰ Caldo de peixe.

⁴¹ O caráter triangular desta comunicação objetual (os outros devem saber que eu pertenço ao Nzanga Mundu; ao mesmo tempo, apenas *a posteriori* eu compreendo que a minha pertença é mais ostentada do que efetiva), lembra a clássica interpretação do segredo fornecida por Zemleni (1996).

⁴² Assim é chamada esta figura pelos integrantes do grupo.

⁴³ Fitas espessas de tecido a representar um paramento ritual próprio dos médiuns do xinguilamento.

arrastando o bacalhau pelo chão. Ao lado dele, um xinguilador trajado de vermelho se atira no chão em uma cambalhota.



“Pescador”.

A base do carro alegórico foi coberta de areia, a representar o cenário da ilha. À medida que o carro avança na marginal, desfilam algumas cenas em sequência de uma *komba*. Primeiro se vê uma mulher em traje vermelho de xinguilamento que trata uma mulher de luto, vestida de preto, sacudindo-lhe o corpo com uma vassourinha em ramas. É “a madrinha”⁴⁴ tratando uma viúva, dirão os membros do grupo. Logo passa a cena de uma festa. Homens trajados com um pano na cintura, camisa por cima e *kikombo*⁴⁵ na cabeça, convivem em torno de uma mesa onde não falta vinho e vinho de palma. São pescadores, dirão os integrantes do grupo. Deitados de lado e apoiados no cotovelo, eles se recreiam ao som da “banheira”⁴⁶ de lata. Nos bastidores da cena, aparece o elemento essencial, sem o qual não pode haver festa: a comida. Duas opulentas mulheres trabalham em volta de enormes panelas a cozinhar no fogo. É daí que irradia o cheiro de precioso *muzongué*⁴⁷ que invadiu a marginal desde a entrada em cena do grupo.

⁴⁴ Designação atribuída ao especialista ritual quando ele age para o bem. Sinônimo de mãe de umbanda (medicina tradicional).

⁴⁵ Pano amarrado de maneira particular para formar uma espécie de chapéu, tradicionalmente usado pelos pescadores.

⁴⁶ Assim é chamada no português local a bacia ou alguidar.

⁴⁷ Caldo de peixe.



À medida que o carro alegórico passa, se vêem as sequências da *komba*. A madrinha que trata a viúva, a festa que segue o ritual de conclusão do luto, enfim, nos bastidores, as mulheres cozinhando o *muzongué*.

Atrás do carro, duas kimbandeiras munidas de vassouras modernas em colorida fibra de nylon⁴⁸ varrem quaisquer maus rastros eventualmente deixados pelos grupos anteriores. Nessa tarefa são apoiadas pela presença de Zorro, com a sua máscara e os seus revólveres.



As “pseudo”- kimbandeiras e o comandante.

⁴⁸ É flagrante o contraste irônico com a vassoura em ramas utilizadas pela “madrinha” que trata a viúva em cima do carro.

O comandante – cujo usual traje em estilo militar é ironicamente embelezado por um *kikombo* de pescador que desborda debaixo do chapéu militar – puxa a primeira “classe” de dança.⁴⁹ É o “gentio”. Homens descalços, de tronco nu e pintado, sainha de palha ou de nylon de rede de pesca, um papelão na cabeça em lugar das plumas, dançam com um escudo e espada, feitos em papelão colorido. Dançando em vigorosos pulos, brandem uma espada em papelão puxando os olhos a mostrar a sua brabeza.

Aos gentios segue-se a “classe do xinguilamento”. Trajados de vermelho, os xinguiladores (isto é, dançarinos que imitam os médiuns na sua característica dança de possessão) avançam em pulinhos, rodando a cabeça e percutindo o ar com as mãos. Atrás do “xinguilamento”, sob os olhos atentos de Zorro, que faz a função de “fiscal de linha”⁵⁰, avançam “os pescadores”. Seguem descalços, com um pano na cintura, um outro “à Ginga Mbandi”⁵¹ por cima da camisa e um chapéu de palha. Avançam em pulinhos, dispostos em duas filas paralelas e batendo ritmicamente as mãos.

A dança dos pescadores se destaca por ser de natureza eminentemente gestual. Reclinados para frente, puxam. Quando se endireitam recuam, apoiando as mãos em cima de uma anca, logo em cima da outra, como a efetuar novamente o mesmo gesto de puxar, mas agora com menor esforço. Diante da tribuna central, as duas filas se dispõem de maneira a tornar mais evidente o trabalho que estão fazendo: é a puxada de rede que está sendo encenada. O que estão maneando, jogando e puxando, são redes de pesca. Se caracterizam manuseando objetos invisíveis. O seu esforço proporciona a visualização desta materialidade simulada, que permite entender plenamente quem são. São pescadores, encenados pelos jovens do grupo.

Atrás dos pescadores vem uma classe de dança composta pelas jovens do grupo. Elas vestem pano, *quimone* e lenço. O pano de cima é vestido “à Ginga Mbandi”, amarrado em cima do ombro direito, como o dos pescadores que as precederam. Na cabeça carregam habilidosamente alguidares que contêm peixes e crustáceos verdadeiros. A sua dança se desenvolve em volta dessas bacias (ditas “banheiras”). A bacia é colocada no chão, de maneira a exhibir o rico conteúdo. Logo se levantam, balançam harmoniosamente as mãos juntas em cima do peito, abaixam-se ritmicamente para recuperar a bacia e recolocá-la em cima da cabeça para, então, voltarem a avançar. São as “peixeirinhas”. Na sua dança as peixeirinhas pilam, se reclinam como que para recuperar as *caboenhas*⁵² das redes, que são colocadas na bacia. Enfim carregam a bacia na cabeça e voltam a andar.

⁴⁹ A dança de cada classe será descrita a seguir.

⁵⁰ Cargo do grupo, cuja função é vigiar que o grupo nas suas evoluções não ultrapasse as linhas que delimitam o espaço de dança.

⁵¹ A tiracolo.

⁵² Peixe pequeno. A recuperação do peixe pequeno das redes finaliza as operações da pesca.

Zelosamente protegida por dois gentios e suportada por uma enfermeira vem a corte. É composta por um rei, uma rainha, duas princesas e mais dois dignitários coroados. Os componentes da corte entram de mãos dadas. Os gentios dançam a seu lado, enquanto a(s) enfermeira(s) dançam logo atrás. Estas duas figuras, respectivamente guerreira e terapêutica, integram a realeza. Os trajes da corte são realizados com recortes de tecidos sintéticos extremamente coloridos, combinados com sapiência pelo costureiro⁵³. As coroas, emblemas da realeza, são estruturas em metal volumosas e coloridas, que podem alcançar os 50 centímetros de altura.

A indumentária da corte responde a um registro completamente diferente daquela do corpo de dança. Não se trata apenas da intensificação de alguns traços com vista a um enobrecimento, mas sim de ressaltar o caráter totalmente estranho às classes que desfilaram anteriormente. Onde nestas havia panos africanos, na corte há tecidos sintéticos. Onde havia panos amarrados, há tecidos cozidos. Onde havia chapéus de palha e lenços, há coroas em metal. Onde havia missangas, há fios de ouro verdadeiro.

Na sua dança, a rainha levanta um véu com os braços bem esticados, o que aumenta o volume da sua presença. Nos movimentos rodados, o véu se enche, acrescentando a abrangência da sua ação. Apesar do peso carregado (vestidos, colares, coroa), a dança requer pose e leveza, ampliadas pelo véu esvoaçante. Por isso, bem frequentemente, a rainha sobe nas meias pontas, a mostrar elevação. O rei também sobe nas meias pontas, elevando os braços ao ar à procura de volume e presença. A sua dança é, porém, mais dinâmica que aquela da rainha e se diferencia mais radicalmente da locomoção, contemplando o deslizar e o escorregar alternado, molejando a pequenos pulinhos⁵⁴. Rei e rainha dançam juntos dando “*semba*” (isto é, umbigadas) um à outra, evidenciando o fato de serem um casal.

Aquela que entra a seguir é a classe principal da dança. É a **varina**. São as “damas”⁵⁵, as mulheres adultas do grupo, que constituem esta classe, que pela sua importância simbólica e o seu peso numérico formam a alma pulsante do grupo. O traje de varina consiste em uma saia de pano do Congo de plissê que chega aos pés, blusa de manga comprida em tecido sintético, uma palmatória em fibra vegetal, luvas e um chapeuzinho. Duas filas de várias dezenas de varinas executam um desenho tão espetacular quanto simples. O passo individual se reconduz a variações da caminhada. A dança se traduz num rebolar harmonioso e sóbrio. A execução coordenada e coletiva desses simples movimentos pelas muitas dançarinas, bem próximas umas das outras, produz o efeito de um corpo só, intensificado pela uniformidade do traje.

⁵³ A corte recebe uma pontuação à parte, por jurados estilistas.

⁵⁴ Ao imitar a dança do rei uma dançarina sobe nas pontas e levanta os braços a alcançar volume. Nos grupos de jovens, a dança do rei pode chegar a adquirir contornos acrobáticos.

⁵⁵ Assim são chamadas as dançarinas desta classe pelos dirigentes e, em geral, pela componente masculina do grupo.

Os **tocadores** fecham o cortejo do corpo de dança. São uma dezena. Tocam membranofones feitos com latas de várias capacidades. As maiores são tocadas com as mãos. A menor, feita com uma lata de leite Nido, é tocada por meio de vaquetas. Encerra o conjunto uma “banheira” em lata, revirada em cima do peito do tocador e percutida com ambas as mãos.

Os auxiliares dos jurados já levantaram a bandeira vermelha. O **comandante**, que tem a função de calibrar a entrada na marginal de cada classe e solicitar a entrada e a saída daquelas que se atrasam, manda entrar a falange de apoio. O Nzanga Mundu tem duas. Os componentes da primeira, patrocinada pela Cuca (marca da cerveja nacional mais antiga), desfilam sobre patins em linha, instrumento de lazer e de locomoção muito difundido na ilha desde que foi construído o amplo calçadão à beira da praia. A segunda falange de apoio recolhe todo o mundo que quer desfilar, colocando o seu gênio carnavalesco individual ao serviço do grupo. Aparecem, assim, mais figuras representativas da ilha: um mergulhador, um pescador que ostenta uma elegância à moda antiga (pano na cintura e terno em cima) e um senhor demasiadamente ocupado na conversa telefônica com uma lagosta (crustáceo muito comum na ilha ao ponto de se tornar emblemático), para se deixar fotografar.



Novas fronteiras das telecomunicações.

Pressupostos analíticos

Esta descrição das danças do repertório carnavalesco luandense visa se constituir enquanto base descritiva circunstanciada para introduzir a tendência interpretativa prevalente, a qual vê nos tipos de dança presentes no carnaval atual, expressões de grupos sociais baseados na especialização profissional e afetos a áreas territoriais. Apesar de se configurar em muitos aspectos como um “sincretismo completo” (Birmingham, 1991), propriedade esta que informaria o carnavalesco em

geral, o carnaval luandense estrutura um campo de oposições significativas. Pelo recurso a uma materialidade específica e por um particular uso do corpo, cada gênero de dança expressa propriedades distintivas do grupo social que é suposto representar.⁵⁶

Se o carnaval traça e torna visível uma geografia urbana que se configura através de dinâmicas de diferenciação, a primeira e mais fundamental que sobressai do desfile carnavalesco atual é a divisão entre os executores da performance e os espetadores. Há quem dance e quem veja os outros dançarem. Esta partição é justamente salientada por David Birmingham, o qual nos oferece uma etnografia do carnaval de 1987.⁵⁷ Naquela ocasião, o historiador identifica os espectadores nas altas hierarquias do partido, naquela altura substancialmente constituídas pelos herdeiros das grandes famílias crioulas do século XIX, historicamente ligadas ao comércio escravagista.

Breves apontamentos históricos sobre o carnaval luandense

Embora a canalização da mobilização carnavalesca no desfile competitivo seja um fenómeno historicamente recente, os elementos que informam o carnaval luandense mergulham numa época bem anterior. Justamente como foi salientado por Birmingham, o carnaval luandense é ininteligível na ausência de um olhar de *longue durée* que configura a especificidade de Luanda como lugar intrinsecamente intersticial entre o *hinterland* africano e o mundo atlântico. Se Luanda se constitui historicamente como um ponto de articulação entre um *hinterland* produtor de escravos e um Brasil consumidor (Venâncio, 1996), o carnaval é emblemático desta posição peculiar da cidade.

⁵⁶ Já foi justamente observada (Duarte de Carvalho, 1989: 237) a dificuldade de tornar comparáveis, no quadro do concurso, estas performances de carácter heteróclito. As necessidades do concurso têm certamente contribuído para a sua formatação.

⁵⁷ “O Carnaval se dividiu entre as testemunhas e os atores. A interação entre uns e outros era complexa e tênue. Na tribuna central, ladeada pela frota ministerial de *Mercedes Benz* pretos, a hierarquia do Partido constituía as testemunhas. Para ela, o Carnaval era o décimo «Carnaval da Vitória» e à sua frente iam sendo hasteados cartazes representando «Botha, o Inimigo» ou «Kaunda, o Camarada». Mas, a um outro nível, a hierarquia estava muito mais intimamente ligada à realidade histórica do Carnaval, tal como estava a ser experimentada pelos participantes. Na sua origem, o Carnaval é marcadamente um Carnaval de Luanda e os membros do *bureau* político têm as suas próprias raízes culturais e históricas firmemente implantadas nas tradições da cidade. São os descendentes das grandes famílias crioulas do século XIX, famílias essas que sobreviveram ao darwinismo social do princípio do século XX, ao afluxo em massa de colonos em meados do século e à passagem pelas regiões agrestes do fim do mundo durante o período de guerrilha. Recuperaram agora a tradição militar e a antiga influência dos seus antepassados, tendo passado a governar o regime militarista da frente popular. Um dos ramos de um dos grandes aglomerados de famílias crioulas, de nome Van Dunen, remonta ao tempo da ocupação holandesa do século XVII e tem produzido chefes militares desde então. Por isso, as testemunhas do Governo poderão, a um nível, estar desligadas das percepções dos participantes, mas, a outro nível, estão há muito familiarizadas com as celebrações carnavalescas às quais sua casta militar negra assistia, já no século XIX” (Birmingham, 1991: 419).

As opiniões acerca das origens do carnaval luandense colocam maior ênfase, ora na preexistência de danças mascaradas no *hinterland* africano,⁵⁸ ora no aporte exógeno colonial. O peso da condição colônial, e, mais especificamente, da escravidão, na consolidação desta festividade muito precocemente tida como típica⁵⁹, é objeto de debate, sendo afirmado por alguns autores (C.P.C.V., 1984: 7) e refutado por outros (Duarte de Carvalho, 1989: 235).

As celebrações carnavalescas em Luanda datam provavelmente de há 150 anos (C.P.C.V., 1984: 7). No entanto, existem testemunhos anteriores de desfiles musicais com carros alegóricos. Conforme descrito por Delgado, já por ocasião da canonização de São Francisco Xavier, em 1620, realizou-se em Luanda um desfile musical de carros alegóricos (Delgado, 1970 *apud* Birmingham 1991).

A festa que mais se assemelha ao Carnaval dos nossos dias, e que se encontra descrita em pormenor, foi a festa da canonização de São Francisco Xavier, celebrada em 1620. [...] O cortejo de 1620 era encabeçado por três gigantes brancos, demasiado grandes para terem viajado confortavelmente no camarote apertado de um navio e que se apresentavam vestidos com traje formal. Eram acompanhados pelo seu «pai», um anão negro capturado nas guerras Ndongo. O pai negro vestia uma túnica de veludo escarlate, calçava sapatos brancos e levava na cabeça uma boina irisada. Investivava os seus enormes «filhos» brancos com milhares de chistes e ditos espirituosos. Para um país que acabava de atravessar uma das mais devastadoras guerras escravagistas, este quadro deve ter sido muito mais pungente [...]. O segundo grupo do cortejo de 1620 vinha de São Tomé, [...]. Tal como o desfile de 1987, levava à cabeça um «rei» cujas proezas eram proclamadas por cantores que o acompanhavam entoando louvores. Seguia-se um grupo de bailarinos que executava a dança das espadas ao estilo português e um bailado de «pastoras» executado pelas filhas dos notáveis da cidade. O carro alegórico central do cortejo de 1620, que era também típico dos homens do mar de Luanda, representava um deus que se assemelhava a Neptuno e que era o santo e o obreiro de milagres locais. O carro era puxado pelo «rei do mar», que conduzia a sua escola de dança. Era uma representação realista de uma baleia com um altar no dorso. A cauda estava decorada com ouro, conchas e fitas de seda entrançadas, formando uma cadeira para a divindade marinha, com o seu traje verde, branco e vermelho. A orquestra era constituída por quatro sereias. O senhor dos mares ordenava ao seu séquito que dançasse e cantasse baladas relacionadas com peixes, a base da economia do litoral. Havia outros três quadros que representavam a condição de África em 1620. Angola, o reino colonial, estava vestida de verde, com um turbante azul em forma de coroa, uma cauda de tule incrustado de gemas e botas brancas cobertas de botões e de cordão dourado. O Congo, o reino crioulo com um pé no mundo mercantil do Atlântico e outro no mundo terrestre de África, estava vestido de modo semelhante, levando presentes de preço incalculável. Etiópia, a terra dos Negros, vestia à moda do país, levando apenas uma tanga à volta da cintura. Mas era a Etiópia que dava esmolas aos pobres, distribuindo pequenas moedas de prata, que a multidão apanhava com entusiasmo, à maneira

⁵⁸ A referência mais frequentemente citada é o militar português David Magno que, destacado nas campanhas de colonização dos Dembos, observou as suas danças mascaradas *mutuendu* (Magno, 1921:142).

⁵⁹ *Boletim Oficial do Governo Geral da Província de Angola*, 1957.

dos Carnavais posteriores de Nova Orleães. No seu conjunto, o cortejo representava um sincretismo completo de rituais pagãos do panteão mediterrânico, rituais cristãos da igreja ibérica e rituais do Mbundu e do Congo que tinham por finalidade promover a fertilidade e a prosperidade e vencer as catástrofes da conquista colonial (Birmingham: 421 e 422).

Elementos destacados nesta pormenorizada descrição histórica, como a apresentação de alegorias, a representação paródica da situação contemporânea, a celebração de elementos localmente salientes (como a sereia, no caso dos pescadores do litoral), se encontram igualmente no carnaval hodierno. Este “sincretismo completo” no qual o paródico coexiste com o fantástico é um aspecto que atravessa intato o tempo desde os primeiros relatos à contemporaneidade.

Anteriormente à Independência, as danças carnavalescas aconteciam em vários pontos da cidade, em particular nos largos, como no Palácio, no Baleizão e no Kinaxixi. Ainda hoje os habitantes mais velhos lembram o caráter nômade destes festejos dançantes, que podiam afastar as pessoas das próprias casas durante vários dias, enquanto o entusiasmo fosse mais forte do que o cansaço.

Após a Independência, quando depois de repetidas interrupções ligadas às vicissitudes da guerra o carnaval é novamente autorizado, ele é canalizado para a marginal de Luanda, onde daí em diante começa a se realizar em forma de desfile competitivo.

A reintrodução do carnaval pós-Independência se enquadra no apelo de Agostinho Neto à valorização das tradições locais (C.P.C.V., 1985: 20). Entre 1978, data da sua reintrodução, e 1992, o carnaval é celebrado fora do calendário litúrgico, na data da expulsão das milícias sul-africanas do território angolano, o 27 de março de 1977, levando o nome de “Carnaval da Vitória” (*Idem*: 19). Nesta fase os desfiles adquirem a forma de paradas militares e as músicas se caracterizam pela temática política (C.P.C.V., 1984: 19; Ministério da Cultura, 2007).

A partir de 1992 o carnaval volta a ser celebrado conforme o calendário litúrgico e um órgão específico, o APROCAL é criado no seio do Ministério da Cultura para garantir a sua organização e facilitar alguns aspectos logísticos dos quais os grupos concorrentes precisam para poderem desfilar, em particular o fornecimento de panos necessários à confecção da indumentária e o transporte dos grupos no dia do desfile.

Na modalidade desfile, inaugurada depois da Independência, uma inédita formalização da relação com o espetador reconfigura assim a ação dançada. Se “antigamente”⁶⁰ se dançava *contra* outras danças (grupos) rivais, esta reconfiguração das danças em função do olhar de um espetador terceiro faz com que já não se dance *contra*, mas sim, primeiramente, *para*. Outrora as letras das músicas dos grupos eram piadas lançadas ao longo das peregrinações urbanas que não raramente podiam se traduzir em rixas. Este aspecto, constantemente lembrado pelos nossos interlocutores⁶¹, é igualmente citado em Ribas (1965: 116).⁶²

Voltando à pista de desfile. A interpretação corrente vê nas danças, enquanto tipos de ação, uma representação de territórios profissionais-produtivos afetos a áreas específicas. Cada gênero apresentado no carnaval luandense é a expressão de uma identidade profissional, é expressão de um modo de vida e de sustento inscrito em um território e em uma ecologia específicos.⁶³ No contexto de uma cidade historicamente marcada pela imigração, uma especialização profissional e a residência em uma área urbana específica podem, eventualmente, informar acerca da origem regional de um grupo.

O carnaval de Luanda é, assim, legível nos termos de uma exibição de pertencas a vários níveis. A um nível mais macro, as danças carnavalescas exibem a participação em identidades profissionais afetas a áreas urbanas que indicam, em alguns casos, origens regionais. A um nível mais micro, os grupos de dança são subgrupos dos grupos profissionais, afetos a bairros específicos às vezes em relação de concorrência mútua.

Os embates históricos e as rivalidades contemporâneas ocorrem de maneira mais aguda entre os grupos que partilham o mesmo gênero de dança (que é índice de uma mesma especialização profissional) e os grupos de bairros vizinhos (Duarte de Carvalho, 1989: 239 e seguintes), cujos membros estão frequentemente ligados por laços de parentesco.⁶⁴

Poderia se dizer sem medo de errar que enquanto a diferenciação de grupos produtivos visibiliza uma polifonia desejada e encorajada (que combina bem com uma visão mais abrangente de uma população produtiva, orgânica e solidária), a diferenciação entre grupos que praticam o mesmo gênero, na qual os atores projetam as rivalidades mais autenticamente vividas, tende a ser matizada

⁶⁰ Advérbio temporal frequentemente empregado localmente para situar as coisas no passado. A antiguidade dos fatos referidos é frequentemente medida por gerações “no tempo dos pais/das mães”, “dos/das avôs/avós”.

⁶¹ Por exemplo pelo Ti L., 60 anos, ex tripulante: “O Nzanga Mundu quando ia pro Sambinzanga era apedrejado” (Ti L., 10/2/13).

⁶² Exemplos de letras de carnaval são citados em Ribas (1971).

⁶³ Esses âmbitos são definidos de maneiras diferentes pelos autores. Camponeses, operários, pescadores são definidos como “classes” pelo C.P. C.V. (1985: 21). Para expressar o mesmo conceito Birmingham emprega o termo “comunidade” (“Cada comunidade é caracterizada por um conjunto de atributos sociais nitidamente diferenciados e reflete a sua identidade numa imagem carnavalesca aparatosa (Birmingham, 1991: 417).

⁶⁴ Este aspecto se revela de maneira particularmente evidente no caso do *semba*, sobre o qual serão apresentadas a seguir mais informações.

pelo formato da competição.⁶⁵ Colocando em pé de igualdade todos os grupos, qualquer que seja o gênero de dança praticado, o concurso encarna esse espírito que valoriza a boa diferenciação (entre diferentes e complementares) e abafa a má diferenciação (entre iguais).

Antes de nos ocuparmos das relações entre grupos que praticam o mesmo gênero (sobre a qual mais elementos serão fornecidos no capítulo III), nos deteremos aqui, por enquanto, na diferenciação por gêneros.

No carnaval atual⁶⁶ estão presentes três gêneros músico-coreográficos principais. Estes são o *semba*, a *kazukuta* e a *cabecinha*.⁶⁷ O *semba* é tido como o gênero das gentes do litoral luandense, especializadas nos trabalhos de pesca e de comercialização do peixe. A *kazukuta* é uma dança própria do Sambinzanga e do Bairro Operário, bairros da periferia setentrional de Luanda historicamente habitados pelas classes operárias. Diferentemente das outras duas, a *cabecinha* é uma dança rural originária da região de Ícolo e Bengo. Este campo de diferenças performado pelo carnaval é atravessado, entre outras coisas, por uma oposição maior: aquela entre o urbano e o rural. O *semba* e a *kazukuta* são danças propriamente urbanas, enquanto a *cabecinha* é uma dança de origem rural. Uma vez estabelecida esta oposição maior entre mundos rural e urbano, esta segunda categoria se fragmenta por sua vez em sub-identidades profissionais: piscatória *versus* operária.

A coexistência de diferentes gêneros relata a história populacional da cidade. Em particular, os gêneros narram a configuração da cidade através de processos migratórios, a partir de diferentes regiões de Angola. No campo da dança se expressam, assim, relações de autoctonia e anterioridade. O *semba* é o gênero das populações que se representam como autóctones (*cf.* capítulo II). Instaladas no litoral, essas populações se dedicam tradicionalmente à pesca. A *kazukuta* é uma dança desenvolvida nos musseques setentrionais de Luanda por oriundos das províncias litorâneas do Norte. A *cabecinha* deriva de outras modalidades de dança anteriormente praticadas nas regiões campesinas circunstantes Luanda.

Os gêneros são marcadores de diferenças sociológicas. Não é difícil captar na ação dançada esses aspectos identitários. No entanto, a riqueza dos procedimentos empregados para se representar merece um tratamento à parte. Vale a pena aprofundar as maneiras específicas em que as danças se tornam legíveis, as modalidades por meio das quais visam cativar o espetador, na medida em que estes agenciamentos específicos solicitam procedimentos interpretativos diferentes da parte de quem assiste ao desfile. Como já ocorria no desfile de canonização de Francisco Xavier em 1620, no carnaval atual coabitam a alusão paródica à realidade e à contingência histórica, a exibição orgulhosa

⁶⁵ Parece legítimo enquadrar neste contexto a afirmação frequentemente ouvida de que as rivalidades eram mais fortes no tempo colonial.

⁶⁶ Observação relativa aos anos 2013 e 2014. Em 2014 a cidralia foi também representada, depois de uma plurianual ausência.

⁶⁷ A perda de outros tipos de danças, outrora praticadas, é lamentada pelos observadores (Ministério da Cultura, 2007).

de identidades locais e a parada militar. Em continuidade com esta vocação antiga para um “sincretismo completo”, o carnaval de Luanda hodierno se caracteriza pela presença simultânea de diferentes processos criativos ou, mais propriamente, de diferentes tipos de ação entendidos primeiramente como combinações peculiares de componentes imagéticas, objetuais, textuais e pseudo-textuais. Vejamos então como são abordados os tipos de dança na literatura existente.

Kazukuta

Na definição do folclorista angolano Roldão Ferreira *kazukuta* é

“uma dança por excelência que é de sapateado lento, seguido de oscilações corporais, firmando-se o bailarino, ora no calcanhar, ora na ponta dos pés, apoiando-se sobre uma bengala ou um guarda chuva. Os tocadores utilizam como instrumentos, lata, dikanzas, e outros objetos necessários, tais como garrafas, arcos de barril, para acompanhamento em variações, e cornetas de lata para o aperfeiçoamento rítmico. Os bailarinos trajam-se de calças listadas e casacas devidamente ornamentadas, representando alguns postos do exército, cobrindo o rosto com uma máscara, representando algumas espécies de animais, para melhor caricaturar jocosamente o inimigo (o opressor)” (Ferreira, sem data).⁶⁸

A *kazukuta* sobressai implicitamente – e justamente – nesta descrição como uma dança eminentemente masculina. São homens que executam esta dança caracterizada pela habilidade na manipulação de dois objetos essenciais: a bengala e o guarda-chuva. Os dançarinos de *kazukuta* criam por meio da sua dança uma personagem. Teríamos boas razões para achar que a personagem caracterizada apresenta propriedades antinômicas às dos seus actores. Vejamos, então, quem são os dançarinos de *kazukuta*. Nas palavras de Birmingham,

A *kazukuta* é a dança do velho bairro proletário da zona alta da cidade. O Bairro Operário foi construído no princípio do século, como zona residencial, para uma *elite* negra em declínio que foi afastada do centro da cidade pelos imigrantes brancos (Birmingham, 1991: 428).

Através desta contextualização histórico-sociológica se pode apreciar como os dançarinos de *kazukuta* – herdeiros das “classes operárias coloniais” (Birmingham, 1991: 428) – criam o carnavalesco por meio de uma certa dose de inversão paródica⁶⁹.

⁶⁸ Costuma-se observar que os instrumentos típicos da *kazukuta* são as cornetas e o reco-reco (*dikanza*) (C.P.C.V, 1989: 36).

⁶⁹ Esta característica saliente distingue a *kazukuta* das demais danças do carnaval luandense que não lançam mão desta mesma lógica criativa (ou não o fazem de maneira tão sistemática). O registro “cômico” da “Cazucuta” já é destacado por Ribas (1965: 50). Às danças de caráter burlesco se justapõem “danças dramáticas”. Enquanto as primeiras “reduziam-

A *kazukuta* é por excelência da dança do musseque (C.P.C.V., 1989: 36), espaço urbano que o senso comum associa à ausência de pavimentação. Salientadas por contraste com o registro do traje no seu conjunto (que evocava um tom de elegância, embora parodiada em estilo carnavalesco), as botas sujas de lama ostentadas no carnaval de 2013 pelos dançarinos do Kabokomeu⁷⁰ adquiriam, assim, um significado contextual, se referindo ironicamente à realidade do Sambinzanga, onde as ruas continuam a ser de terra batida, apresentando a cada chuva proverbiais lagoas de lama. O mundo real emergia por contraste à personagem carnavalesca. Ademais, as botas ganhavam saliência graças ao movimento específico dos dançarinos. A *kazukuta* é uma dança de “sapatear”, é uma dança que se distingue por um uso particular dos pés *calçados*. Os sapatos (ou, no caso da União Kazukuta em 2013, grandes botas) constituem um elemento material de intensificação do gesto dançado.

Outros objetos são enfatizados por meio de sua manipulação habilidosa: a bengala e o guarda-chuva, que os dançarinos fazem rodopiar. Se os pés falam de uma realidade urbana feita de água e lama, a parte alta do corpo é utilizada para carregar e manipular uma materialidade de natureza antinômica: chapéus, guarda-chuva e bengalas⁷¹ evocam um modo de vida burguês.



Kazukuta. Dança dos homens. Grupo União Operário Kabokomeu.

O uso de bengalas e guarda-chuvas faz da *kazukuta* uma dança que exige bastante habilidade, como se o texto subentendido pelos seus dançarinos fosse algo do gênero: “a nossa riqueza é a

se ao extremo da pobreza, quer do vestuário, quer dos participantes”, as danças dramáticas eram “pomposas, integrando muitos figurantes” e ostentando “cetins, veludos, joias” (*Ibidem*).

⁷⁰ Grupo fundado em 1952, histórico representante do gênero *kazukuta*.

⁷¹ O traje pode ser enriquecido pelo uso de uma mala em lugar da bengala.

habilidade”, mensagem que combinaria bem com a histórica identidade operária dos grupos que praticam esta dança.⁷² Na *kazukuta* o dançarino pode expressar uma individualidade muito superior àquela que lhe é possibilitada nas demais danças carnavalescas. Enquanto estas visam a homogeneidade da ação dos dançarinos, a *kazukuta* permite uma maior liberdade. No primeiro caso há um corpo de dança, no outro há corpos que dançam cada qual variações de uma mesma dança. Nas outras danças do desfile carnavalesco os dançarinos avançam um atrás do outro, próximos, observando o cuidado de marchar com o mesmo pé. Na *kazukuta* os dançarinos avançam em filas, mas distanciados uns dos outros, cada qual avançando só depois de ter exibido o seu “toque”, a sua variação. Onde as outras danças visam a coordenação, a *kazukuta* realiza mais uma concatenação de solos. Onde as outras danças tendem a criar um corpo de dança feito da repetição de uma mesma coisa, a *kazukuta* cria um corpo de dança pelo agrupamento de componentes que, realizando variações de uma mesma coisa, nunca chegam a constituir uma cópia idêntica uns dos outros.

Diferente, para não dizer oposta, é a coreografia que se aplica às mulheres do grupo. Estas figuram nas danças de *kazukuta* como um pano de fundo uniforme, frente ao qual sobressai a diferença feita pelos homens. Como bem mostrado pelo Kabokomeu, que trajou as suas damas com amplas saias rodadas, blusas e chapéus, as mulheres dos grupos de *kazukuta* trajam de uma forma que não as torna distinguíveis das dançarinas dos grupos que dançam *semba* (às quais já voltaremos). É o dançar dos homens, e não o das mulheres, que faz da *kazukuta* uma “dança” à parte. Esta focalização no traje antecipa, de maneira clara, como no carnaval luandense “dançar” nem sempre é algo informado pela ação motora e suas diferenças, sendo que o traje tem um papel igualmente significativo na caracterização buscada.



***Kazukuta*. Dança das mulheres. Grupo União Operário Kabokomeu. Note-se o traje do corpo de dança e o movimento das comandantes de ala.**

⁷² Veja-se, nas páginas anteriores, a foto da alegoria apresentada no carnaval de 2013 pela União Operário Kabokomeu.

Cabecinha

Outro gênero presente no carnaval luandense atual é a *cabecinha*, representada por um só grupo, da cidade satélite de Viana. Assim é definida por Roldão Ferreira.

Cabecinha

É também uma dança de recreação estilo kabetula que os mais jovens fazem em momentos de folguedo. Nos seus instrumentos também incluem a puita. (Ferreira, 2002).

Onde *kabetula* é

Dança carnavalesca do Bengo exibida em sacoteios bastante rápidos, seguidos de alguns saltos acrobáticos. Os tocadores utilizam ngoma para a cadência rítmica, e o Mukindo (bate-bate), tocado com um pau para acompanhamento rítmico sobre uma prancha de madeira. Os bailarinos apresentam-se vestidos de camisola interior normalmente branca ou de tronco nu cruzado de duas pontas, saia feita de lenços de cabeça em estilo triangular fixado por uma ponda (cinta vermelha ou preta), amarrando um lenço na cabeça e um outro no pulso, utilizando também um apito para marcação da cadência rítmica do “comandante”. (Idem)⁷³.

Estas danças de origem rural se destacam significativamente do *semba* e da *kazukuta*, danças propriamente de Luanda, que encenam identidades urbanas, quer sejam ligadas à pesca e à comercialização ou ao trabalho operário. A música expressa, por sua vez, esta maior distância (Macedo, 2007). As diferenças rítmicas entre *semba* e *kazukuta*, embora existentes, são muito mais ténues daquelas que separam ambas da *kabetula*⁷⁴.

Como foi visto na descrição da sua execução da parte do grupo Nzinga Mbandi nos carnavais de 2013 e 2014, o motivo coreográfico central da *cabecinha* é a aproximação umbigo a umbigo do homem e da mulher. A dança das mulheres se gera através do movimento contínuo dos quadris, enquanto os homens avançam a pulinhos. Assim avançando, os dois se procuram e se aproximam até tocarem os umbigos. Demoram alguns instantes nesta posição continuando a mexer os quadris, embora de maneira mais contida, com o olhar pousado de lado, como a evocar um pudor ou uma estase, e voltam a afastar-se para recomeçar a dança.

⁷³ No carnaval de 1987 documentado por Birmingham, essas danças de origem rural eram escassamente representadas. “A tradição de dança *kabetula* apenas enviou um grupo às finais para representar as populações rurais. Dois outros grupos de bailarinos *dizanda* pertenciam a imigrantes da cidade oriundos das fazendas do rio Bengo” (Birmingham, 1991).

⁷⁴ Comunicação oral de Roldão Ferreira 29/4/2014. Outrora (anos 1980) largamente praticada em todos os bairros de Luanda, com exceção dos bairros mais centrais de Maianga e Ingombotas (CPCV, 1989: 19), a *kabetula* se encontra hoje ausente no carnaval. Os seus instrumentos típicos são o *ngoma*, membranofone em madeira, e a *dikanza*, trompa de chifre de boi (Idem : 26).

Na *cabecinha* homens e mulheres dançam juntos. É a sua união que constitui o motivo principal da dança. A dança dos homens e das mulheres se diferencia menos marcadamente do que nos outros gêneros carnavalescos. O traje reproduz esta diferenciação sexual menos acentuada. Se concentra no movimento dos quadris e, mais em geral, na parte inferior do corpo. Encenando a criação de pares, essa dança parece evocar a fecundidade produtiva própria ao mundo rural. Em consonância com esta identidade agrária, as *bessanganas*, que constituíam uma das falanges de apoio do grupo Nzinga Mbandi, carregavam bacias de frutas e legumes. Os componentes deste grupo são comerciantes de produtos agrícolas no mercado do “Quilômetro 30”. É em volta deste mercado, no caminho para a cidade interiorana de Catete, primeiro ponto de chegada dos produtos agrícolas comercializados em Luanda, que se aglutina o grupo Nzinga Mbandi, cujo presidente e comandante é chefe do mercado⁷⁵.



***Cabecinha.* O motivo coreográfico.**

⁷⁵ Voltaremos mais em diante sobre a relação entre grupos carnavalescos e mercados.



Cabecinha. Detalhes da dança no ensaio geral.

Semba

Último por ordem de descrição, mas não em importância, o *semba* constitui, há três décadas⁷⁶, o gênero mais representado no carnaval luandense. No carnaval de 2013, dez dos treze grupos em concurso dançavam *semba*.

Segundo Roldão Ferreira, cenógrafo e folclorista, especialista maior do carnaval angolano, o *semba* é

Uma dança de cadência rítmica ligeiramente acelerada. Os tocadores utilizam como instrumentos a Ngoma, tambor feito de lata com capacidade de 20 litros tocado com uma maçaneta, com pele dos dois lados para a marcação da cadência e com algumas variações. Utilizam também o Dibabelu (caixa) feita normalmente de caçarola esmaltada, também com pele dos dois lados e tocadas com baquetas. Alguns grupos da faixa do litoral utilizam a Dilonga, “alguidar”, feita de lata de leite para variações rítmicas feitas com as mãos nuas. As bailarinas trajam-se normalmente com saias de varina ornamentadas de um avental, blusa e lenço ou chapéu na cabeça, utilizando também um balaio com frutas ou uma palmatória espelhada na mão direita (Ferreira, 2002 s/p).

Com base nesta descrição, a caracterização da dança enquanto gênero músico-coreográfico é mediada menos por elementos coreográficos do que pelos instrumentos musicais distintivos e pela caracterização dos dançarinos por meio da indumentária. Uma vez observado como o *semba* enquanto dança apresenta “infinitas variantes” (CPCV, 1985: 31), a caracterização do gênero passa pela indumentária feminina. A importância do traje de varina se destaca ao ponto de este termo ser correntemente – embora não corretamente, segundo Roldão Ferreira⁷⁷ – usado de forma metonímica

⁷⁶ C.P.C.V., 1984: 30 e 1989: 19.

⁷⁷ Informação oral fornecida por Roldão Ferreira, 29/4/2014.

para designar o gênero *semba*. “Varina” de fato não qualifica um tipo de dança (ação), mas sim o traje, e a personagem que caracteriza: a “varina”, a vendedora de peixe do norte de Portugal.⁷⁸

No *semba* se expressam as antigas famílias tradicionais de pescadores fixadas na orla marítima luandense ou dela oriundas e enraizadas nos musseques (C.P.C.V., 1985: 37; Duarte de Carvalho, 1989: 237). As peixeiras luandenses – que no quotidiano vestem pano, quimono e lenço – no carnaval se usam o traje folclorizado das suas homólogas portuguesas⁷⁹: de saia,⁸⁰ avental, blusa e chapéu.

Se a materialidade cumpre um papel essencial na definição de cada gênero, no caso do *semba* um papel de destaque é desempenhado pelos instrumentos musicais. A característica do *semba* é a percussão de lata. Entre os instrumentos se destaca o “dibabelu”.⁸¹ Traduzido no trecho acima como “caixa”, *dibabelu* (*kibabela* no kimbundu da Ilha), é a bacia em lata em que as peixeiras carregam o peixe.⁸²

“Dançar varina” é, primeiramente, avançar em fila. Se este elemento coreográfico é a base genérica de todas as danças do carnaval luandense, em particular daquelas de origem propriamente urbana, é também a base a partir da qual surgem ulteriores diferenças entre os grupos.

Uma característica da dança própria dos grupos da faixa costeira especializados na pesca fora observada por David Birmingham na sua etnografia do carnaval de 1987:⁸³ os pescadores (isto é, a componente masculina do grupo) puxam redes, representando simbolicamente a própria profissão (Birmingham, 1991: 423).⁸⁴

No caso dos grupos de pescadores, pescadores e peixeiras “dançam o que são”. Assim, o fato de representar a própria identidade se destaca enquanto modalidade específica do carnavalesco luandense e, ainda mais particularmente, do gênero *semba*.⁸⁵ Se no caso da componente feminina chamada varina a personagem é criada por meio do traje, no caso da componente masculina a

⁷⁸ *Idem*. Veja-se também o dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Mais precisamente, o termo “varina” deriva da cidade piscatória de Ovar.

⁷⁹ Não será supérfluo sublinhar a total ausência desta representação culta entre as dançarinas de varina. Varina para os membros do grupo é uma classe, caracterizada por um traje. Nada mais.

⁸⁰ No código vestimentário feminino luandense a saia é o antônimo do pano. Para quantas ainda hoje vestem panos, a saia é correntemente interpretada como um símbolo de modernidade importado, o qual pode ser apropriado ou rejeitado.

⁸¹ No kimbundu da ilha, *kibabela*.

⁸² Também dita *dilonga* (C.P.C.V., 1985: 32). Nesta contribuição é esboçada uma diferenciação dos instrumentos entre três grupos maiores aferentes, respetivamente à Ilha, o bairro da Samba e a cidade satélite do Cacuo. Enquanto os segundos dois utilizariam caixas de madeira, a bateria do grupo da Ilha se caracterizaria pela completa ausência de instrumentos feitos deste material, sistematicamente substituído pelas latas (C.P.C.V., 1989: 25).

⁸³ Não será supérfluo observar que na etnografia de Birmingham, as danças dos pescadores, de resto tão atentamente observadas, não são qualificadas em termos de gênero, no caso, *semba*.

⁸⁴ “A profissão do grupo é representada simbolicamente; no caso dos pescadores, por exemplo, atirando redes (*Idem*: 423). Birmingham, que declara em rodapé a sua dívida para com Ruy Duarte de Carvalho pelas informações orais recebidas, relata que o trabalho pesado da pesca é realizado (na época em que escreve) por jovens contratados designados genericamente “bailundos”, enquanto os mestres pescadores pertencem à “velha rede étnica muxiluanda” (*Idem*: 426) e no carnaval assumem o importante papel de dirigir os grupos.

⁸⁵ A apresentação em um desfile festivo de elementos da própria identidade marítima já ocorre na descrição anteriormente citada de Delgado do desfile de carros alegóricos de 1620.

caracterização se fazia através do gesto dançado. Em particular, da ação das mãos, dos braços e do tronco que mima o gesto de trabalho⁸⁶. O que faz a varina é o traje; o que faz o pescador é, primeiramente, a dimensão gestual da ação. Quanto à personagem da varina, esta não é caracterizada por meio de gestos específicos.

Esboço analítico

O leitor terá notado que as descrições dos gêneros não se situam no mesmo plano. Algumas focam elementos da música, outras o traje, outras os objetos utilizados na caracterização. Apenas em alguns casos o movimento é destacado. Esta incomensurabilidade se explica pelo fato dos elementos salientes e caracterizantes não serem os mesmos nos diferentes gêneros.

As danças urbanas recorrem muito mais aos objetos (reais ou simulados que sejam), enquanto a *cabecinha*, dança rural, insiste sobretudo em um particular uso do corpo (uma grande ênfase no movimento dos quadris das mulheres, completamente ausente, por exemplo na dança da varina do Nzanga Mundu).

A *cabecinha* se distingue marcadamente do *semba* e da *kazukuta*, mais do que estas duas danças se distinguem entre si, inclusive do ponto de vista musical. Essa diferenciação já salientada decalca uma oposição maior evidenciada pelo carnaval luandense: aquela entre o urbano e o rural. Essa oposição maior não é, contudo, a única. A diferenciação se articula em torno de vários eixos e da combinação dos mesmos.

Um aspecto de articulação da diferença repetidamente observado é o gênero. Se é permitido um jogo de palavras, o gênero (no sentido de representação da diferença sexual) tem um papel essencial como marcador de diferença entre os gêneros (no sentido de tipos musical-coreográficos). O que é encenado é uma diferença específica entre homens e mulheres e uma combinação específica entre uma personagem masculina e uma personagem feminina.

Este olhar para a diferença de gênero permite apreciar que a diferenciação entre as danças urbanas (*semba* e *kazukuta*) é feita com base na caracterização das respectivas personagens masculinas. Como bem mostrado pelo traje das mulheres do Kabokomeu, que exibiam amplas saias rodadas, blusas e chapéus, as mulheres dos grupos de *kazukuta* não se distinguem substancialmente dos grupos de *semba*. Ambas dançariam “[a] varina”, ou seja, “dançam”⁸⁷ algo não muito diferente. Neste pano de fundo feminino de varinas luandenses, o papel de marcação da diferença é cumprido

⁸⁶ No caso do grupo Nzanga Mundu, que tem duas “classes” femininas (as peixeirinhas e a varina), as peixeirinhas também se caracterizam, como os pescadores, por via gestual. Mais exatamente, as peixeirinhas, como os pescadores, se caracterizam por meio do traje e da ação.

⁸⁷ Já voltaremos sobre o uso transitivo do verbo dançar.

pelos seus homens. A dança dos homens impõe uma descontinuidade no seio de um *continuum* feito pelas mulheres.

Se os homens encarnam uma personagem (os pescadores) através do gesto ou por uma mistura de materialidade e intensificação dançada da mesma (*kazukuta*), as mulheres encarnam uma mesma personagem por meio do traje comum, o da varina⁸⁸. Se as mulheres são representadas como sendo sempre as mesmas,⁸⁹ os homens marcam a sua diferença não apenas pela dança, mas sim, mais substancialmente, pela diferença do processo criativo: uma espécie de literalismo da parte dos pescadores costeiros, que se mostram orgulhosamente pelo que são, se justapõe a uma espécie de inversão paródica dos operários do Sambinzanga, que manuseiam habilidosamente objetos que são marcas do traje burguês (a bengala e o guarda-chuva).

Diferentemente das danças urbanas, a *cabecinha* não se alimenta substancialmente da diferença de gênero. Esta menor diferenciação por gênero se associa a uma outra propriedade da dança: esta não constrói claramente uma personagem. A criação de gêneros performativos se configura assim como o resultado do processo criativo subjacente. A criação de personagens é um traço peculiar das danças urbanas⁹⁰. A este respeito vale salientar que as danças urbanas criam personagens diferentes uma da outra sem por isso transcender as fronteiras dos sexos biológicos: quem “dança varina” são as mulheres, quem “dança pescador” ou qualquer outra personagem masculina são os homens⁹¹. Deste ponto de vista pode se dizer que a criação de personagem se apoia na diferença de gênero.

Sem criar propriamente personagens, a *cabecinha* faz, no entanto, emergir um corpo contado, vigoroso e fecundo. Diferentemente das danças urbanas que tendem substancialmente à criação de personagens, a *cabecinha* se aproxima mais à dança pela dança. A mais débil diferenciação de gênero se associaria a esta diferente natureza, marcada por uma menor vocação teatral.

⁸⁸ Constitui uma exceção a já mencionada dança das peixeirinhas praticadas pelo grupo Nzanga Mundu.

⁸⁹ Esta identidade é reconhecida pelos membros do Nzanga Mundu, que reconhecem que as mulheres dos grupos de *kazukuta* “dançam varina”.

⁹⁰ Seria interessante cruzar estas considerações sobre a criação de personagens com o uso ou, mais frequentemente, a ausência de máscaras. Ferreira menciona o uso de máscaras, em particular animais, na *kazukuta*. Da observação emerge que este hábito, embora existente, é minoritário. Poderia se concluir que, globalmente, o carnaval luandense é um carnaval sem máscaras (uma outra exceção é a máscara de zorro; um outro discurso deveria ser dedicado à pintura do rosto, qual foi verificada, em particular, na figura do gentio). Apesar do caráter *tranchant* desta conclusão empírica, o peso teórico deste artefacto, tornaria interessante um excursus *ad hoc*. Para convencer o leitor do caráter sugestivo desta pista basta ver, em *Izomba*, a surpreendente mistura de ilustrações do carnaval de Luanda com imagens de mascaradas de outras regiões angolanas (da área de fala kimbundu até a área tchokwe) (Ribas, 1965).

⁹¹ Algumas exceções que surgem nos grupos de dança mais recentes, sobre os quais falaremos algo mais a seguir. O grupo Sagrada Esperança é constituído por homens gays. Alguns deles se apresentaram no ensaio geral, trajados à bessangana (traje característico das mulheres de Luanda). O seu específico registro carnavalesco surgia, assim, por inversão de gênero (homens trajados de mulheres), mas ao mesmo tempo representaria (por literalismo) uma pertença de gênero abertamente contestada. Segundo relatado por terceiras pessoas, alguns membros deste grupo vestiriam este traje também fora do contexto e tempo de carnaval: “vestem à bessangana até nos óbitos, em vez de usar djizuza” (traje tradicional de pescador).

No campo da dança luandense, tal como representado por estas três danças, haveria uma dupla oposição. Primeiro, entre danças que não criam personagens e danças que o fazem. Estas segundas se diferenciam pelo uso mais ou menos sistemático do literalismo. As danças urbanas criam personagens, embora através de percursos criativos diferentes. A *kazukuta* criaria personagens por inversão paródica, o *semba* faria o mesmo, mas por literalismo. *Kazukuta* e *semba* criam personagem construídas em torno da especialização profissional. O fato de criar personagens através da representação de profissões é o elemento que determina uma maior diferenciação por gênero (masculino *versus* feminino). Já na *cabecinha*, que qualificaria um tipo de corpo sem passar pela criação de personagens, há uma menos marcada diferenciação de gênero.

As dinâmicas identitárias e populacionais expressas pela dança

No âmbito do desfile competitivo promovido depois da Independência, os grupos se representam colocando ênfase na sua especialização profissional. Uma sistematicidade particular da correspondência entre especificidade sociológica e especificidade expressiva parece ser uma característica distintiva de carnaval pós-independência. O carnaval de Luanda tende, assim, a representar uma cidade composta por territórios dotados de uma especialização produtiva. Essa dimensão orgânica e sincrônica se articula com uma dimensão diacrônica. O pluralismo de gêneros realizado pelo ato central (o desfile oficial) decalca performativamente o processo populacional. Vista pelo prisma do seu carnaval, Luanda revela a sua natureza de cidade fruto de um antigo e sistemático processo imigratório (*cf.* capítulo II). No contraste entre as danças, se leem relações de autoctonia e imigração, de anterioridade e de posterioridade. No carnaval se manifesta a acumulação de múltiplas especializações econômicas, historicamente representadas por grupos específicos, autóctones ou imigrados. Mesmo a evidenciação performativa da própria especialização profissional se justifica nesse contexto de demarcação de diferenças. No seu admirável ensaio de 1965 sobre a sociologia da cidade de Luanda, Bettencourt observa, preliminarmente, como no contexto da cidade “o indivíduo é aceito pelo faz, e não meramente pelo que é, como sucede numa simples comunidade” (Bettencourt, 1965: 90).

Mais fundamentalmente, a representação performativa de uma identidade centrada na especialização profissional mergulha suas raízes em algumas idiossincrasias do corporativismo luandense. Pela sua importância, o corporativismo luandense (entendido no sentido de criação de associações de indivíduos que partilham uma profissão) foi observado por vários autores. As danças mergulham suas raízes em associações profissionais. Entre estas, um papel de destaque é desempenhado pelas associações de vendedoras. Os bens vendidos são o principal meio de

diferenciação entre as vendedoras. As quitandeiras se agrupam por etnia, por categoria de negócio, por relações de parentesco biológico ou ritual (Santos, 1967: 98). As vendedoras estão frequentemente instaladas em mercados, os quais, desde os primeiros testemunhos, se destacam na cena luandense por serem pontos de convergência de bens e comerciantes de diferentes origens (*Idem*: 91). As danças carnavalescas, em muitos casos, como atualmente o grupo Nginga Mbandi, surgem no contexto desses mercados. Os grupos carnavalescos são expressões de redes sociais especializadas no processamento de um tipo de produto alimentar. Não se pode compreender a tendência carnavalesca para representar performativamente a própria profissão, sem se referir uma tendência mais fundamental à performatização da própria profissão. A diferenciação se realiza especialmente por meio de códigos vestimentários, mas também através de outras pequenas idiossincrasias; as peixeiras, por exemplo, vendem em pé (*Idem*: 89). Autores como Ana Sousa e Santos e Redinha, os quais sublinharam as idiossincrasias das sociedades comerciais, observaram bem o investimento colocado na diferenciação. Esta atitude se revela de forma clara entre os pescadores, particularmente preocupados com a afirmação da própria diferença.

É interessante notar que, tanto os pescadores como as peixeiras e as vendedeiras em geral, personalizam os seus gêneros de ocupação até o ponto de manterem indumentárias de padrão tradicional que são típicas das suas profissões” (Redinha, 1974: 101).

A especificidades dos pescadores é a autoctonia. Esse grupo se distingue por um particular orgulho. À chegada de Dias de Novais, a Ilha já se encontra habitada por uma população dedicada à pesca e à colheita do *nzimbu*, que corre no Reino do Congo como moeda (*cf.* capítulo II). O fato de serem oriundos de Luanda (aliás, o fato de serem os descendentes dos primeiros habitantes) é o capital sociológico específico dos pescadores. Os pescadores se orgulham da sua autoctonia. No âmbito de uma cidade historicamente baseada no comércio negreiro, e que rapidamente se expandiu em virtude de sua interrupção (Curto, 1999), as populações piscatórias têm uma especificidade exclusiva. O contato com o mar lhes confere um meio de sustento próprio e a riqueza da qual se orgulham. Entre as mercadorias comercializadas nos mercados, o peixe é, de fato, a mais lucrativa (Santos, 1967: 91).

Os grupos de *semba* são expressão de “antigas famílias tradicionais de pescadores” (C.P.C.V., 1985: 37), principalmente oriundas da Ilha de Luanda. A difusão do *semba* no espaço urbano luandense decalca a dispersão de pessoas naturais da Ilha pelo litoral luandense e pelos seus musseques, ocorrida ao longo dos anos 1940 e 1950, em consequência das *kalembas*, agitações extraordinárias do mar que reduziram a superfície emersa da Ilha (Duarte de Carvalho, 1989: 70). A distribuição do *semba* acompanha aquela que o autor chama de “diáspora muxiluanda” (*Idem*: 68), onde esse termo designa a população da Ilha especializada na extração e na comercialização do peixe

(cf. capítulo II). Uma específica dinâmica migratória se destaca pela sua especificidade no quadro mais abrangente de forte imigração das províncias para a capital.

As *kalembas* dos anos 1940 e 1950 causaram a redução da superfície da Ilha e a migração para o continente de uma parte da sua população. Estes eventos naturais levaram muitos ilhéus a se estabelecerem em outros bairros da cidade, como o Marçal e o Rangel. Antes das *kalembas*, já a pressão demográfica teria levado oriundos da Ilha a se estabelecerem em algumas áreas do atual município do Sambinzanga, na periferia setentrional de Luanda. Este bairro, em particular alguns povoamentos, como a Boa Vista (posteriormente ocupado pela companhia de petróleo Sonil), teria sido originariamente povoado por pescadores e peixeiras da Ilha e da Samba. Esta composição populacional inicial do Sambinzanga estaria na origem do topônimo, resultado da fusão das duas maiores componentes populacionais, isto é, gentes da Samba e da Ilha (em kimbundu, *nzanga*). Antes dessa ocupação, no Sambinzanga não havia nada, explica um homem, cujo pai, natural da Ilha, foi viver ali no final da sua vida.

“No Sambinzanga tem pescadores e peixeiras axiluanda da Ilha e da Samba. Sambinzanga antigamente era só mata, capim. Aqueles do Kyela [grupo carnavalesco] são ilhéus, pescadores e peixeiras” (Ti L., 2312/13).

Ao afirmar esta origem do grupo Kyela, o meu interlocutor não se baseava apenas no conhecimento comum, que via neste grupo do Sambinzanga (em passado rival do grupo da Ilha) formado por peixeiras do mercado de São Paulo, um grupo “ilhéu”. Ele falava com particular conhecimento de causa, porque este grupo surgira da fusão de dois grupos anteriores (Kaborota e Peixinhos do Mar), um dos quais, os Peixinhos do Mar, fora fundado pelo pai dele⁹² depois da sua mudança para o Sambinzanga, por volta de 1958 ou 1959. Não havia dúvida de que os do Kyela eram “ilhéus” (cf. capítulo II), primeiramente porque eram “família”. No Kyela havia pessoas unidas ao meu interlocutor por laços estreitos de parentesco. Quem dança *semba* no Sambinzanga é ilhéu. Esta origem não é apenas revelada pelo gênero da sua dança, mas também pela certeza dos laços de parentesco. O gênero de dança não constitui apenas uma marca genérica da origem litorânea. É a marca de um parentesco.

Se quem dança *semba* no Sambinzanga é ilhéu, o mesmo não se pode dizer dos grupos de *kazukuta*. Explicitamente questionado sobre a origem destes, o meu interlocutor enfatiza uma diferença sociológica. No seu ponto de vista, eles seriam “de lá de cima”, expressão frequentemente enunciada pelos ilhéus associada de um singular gesto de mão.

⁹² Esse grupo, originário do Musseque Mota, é mencionado por Bettencourt (1965: 121).

“São naturais de lá de cima, do Marçal, do Rangel....”

O Sambinzanga⁹³ é um espaço dotado de uma liminaridade específica. Nesta vasta área se encontram, historicamente, uma emigração da Ilha (acerca da qual muito insistem os ilhéus) e uma imigração das províncias.⁹⁴ Esta dupla matriz sociológica do bairro é representada pela convivência de dois maiores gêneros coreográficos: o *semba* e a *kazukuta*. A diferença de dança torna-se, assim, índice dessa diferença de origem. Num exame mais aprofundado, o domínio artístico performativo não decalca apenas diferenças, mas também algumas continuidades. *Semba* e *kazukuta* apresentam não apenas diferenças, mas também significativas semelhanças.

Passando pelo bairro do Sambinzanga com alguns mais velhos da ilha estes me explicam com orgulho que a maioria dos habitantes deste bairro são originários da Ilha. É o fato de estarmos passando em frente à sede do grupo Kyela que lhes inspira esta associação. “Também os que dançam *kazukuta*?”, pergunto. O meu interlocutor, um homem de idade já bastante avançada, responde afirmativamente, embora sem demasiada convicção. Uma mulher ali presente intervém na conversa esclarecendo: “as mulheres dançam *varina*” (diário de campo, 20/4/2014).

Neste esclarecimento, o tipo de dança – ou melhor, o tipo de traje (“*varina*”) – se configurava como um índice da origem. As mulheres dos grupos de *kazukuta* do Sambinzanga dançavam *varina*. Este traje constituía uma marca de alguma identidade. Ainda que a componente masculina tivesse uma origem estrangeira, a componente feminina indicava alguma identidade, embora não plenamente explicitada. Se havia uma diferença entre os ilhéus e os restantes habitantes do Sambinzanga, esta era devida sobretudo à componente masculina. Eram os homens que traziam a diferença, enquanto as mulheres com o seu traje constituíam a continuidade.⁹⁵ Nos grupos de *kazukuta* (dança eminentemente masculina) se expressaria performativamente um encontro populacional entre mulheres locais e homens estrangeiros.

A imigração ocorrida nas décadas centrais do século XX foi, de fato, uma imigração eminentemente masculina. Os trabalhadores que confluíram para Luanda, na maioria coagidos pelo regime do contrato, eram maioritariamente homens (Bettencourt, 1965: 106). Muitos deles viviam de

⁹³ Vale sublinhar que aqui é apresentada uma visão do Sambinzanga do ponto de vista da Ilha.

⁹⁴ No seu ensaio de 1965, Bettencourt fornece informação sobre a origem específica dos habitantes de alguns musseques, hoje parte do município do Sambinzanga. No Musseque Sambinzanga prevaleceriam os oriundos das províncias meridionais e interioranas. No Musseque Mota prevaleceriam os “Mussurongos do Ambriz, Ambrizete e Zaire”. No Musseque Lixeira também se encontrariam Mussurongos, mas prevaleceriam os oriundos de Malange (Bettencourt, 1965: 106).

⁹⁵ O folclorista Roldão Ferreira descreve a componente feminina dos grupos de *kazukuta* como sendo formada por quitandeiras procedentes dos musseques rurais. “Tanto que a melhor farinha é a farinha do musseque Mulenvo (município do Sambinzanga) e do musseque Kazenga” (Comunicação oral, 21/5/2014). Nos mercados de Luanda, as mulheres solongos se distinguiriam pelos vestidos e os penteados característicos (Santos, 1967: 92).

trabalhos não qualificados. Outros, por meio da especialização, obtiveram uma progressão social. Os contingentes imigratórios que povoam o Sambinzanga se distinguem por origem e especialização profissional. Graças à proximidade com o porto, a área do Sambinzanga recebeu uma significativa parcela de marítimos mussurongo. Os trabalhadores da Companhia Colonial de Navegação, frequentemente contratados nas províncias do norte de Angola (Cabinda, Zaire), residiam especialmente no Sambizanga. Este contingente populacional teria sido o maior animador da vida recreativa. Segundo informações coletadas por Roldão Ferreira junto dos grupos do Sambinzanga, as principais associações recreativas deste bairro foram fundadas por marítimos do norte.⁹⁶ A União João Belo, um dos mais antigos grupos de *kazukuta*, por exemplo, foi formado por navegantes marítimos (Ferreira, 2002).

Prosseguindo ao longo da estrada principal do Sambinzanga em sentido norte, se encontra a Petrangol. Diferentemente do Sambinzanga, onde se encontraria uma componente autóctone procedente da Ilha e uma componente migratória mais antiga, a Petrangol seria habitada propriamente por imigrantes não ilhéus. À medida do afastamento em direção a norte se perderia progressivamente o âmbito de identidade do qual – segundo os ilhéus – a Ilha seria o centro de irradiação e se entraria num espaço caracterizado por influências predominantemente nortistas e interioranas.

“Eles eram da sanzala, nós caprichávamos”

Já em 1991, David Birmingham interpreta o predomínio do gênero *semba* como resultado da influência econômica das comunidades de pesca. Os pescadores não se destacariam apenas pela riqueza, como também, e principalmente, por uma particular maneira de lidar com ela, centrada na ostentação. Nas palavras do historiador, os grupos carnavalescos do litoral seriam constituídos pela *elite* de pescadores, formada por “mestres” proprietários de redes. Do seu ponto de vista, os camponeses têm uma existência pobre, estruturalmente oposta à sua própria (Birmingham, 1991: 426).⁹⁷ Se esses segundos mal são donos da sua força de trabalho, os primeiros se orgulham da posse dos meios de produção.

Numa perspectiva histórica de mais longa duração, o prestígio da pesca seria a outra face da moeda de uma representação da agricultura como atividade intrinsecamente ligada ao estatuto escravo

⁹⁶ Depoimento oral, 21/5/2014.

⁹⁷ “Os pescadores e os comerciantes de peixe não investem em bens de produção que não sejam as suas redes e canoas. Gozam de uma reputação de grande consumo, hedonismo e ostentação. Daí a enorme importância de fazerem boa figura no Carnaval. Vestir o grupo com uniformes vistosos é importante e dispendioso. Os oficiais vestem uniformes que Luís XIV teria reconhecido e as suas acompanhantes ostentam trajes feitos com os melhores tecidos estampados que o seu dinheiro e influência permitem adquirir. O álcool é importante, como meio de conquistar amigos e apoiantes. A cerveja desaparece do mercado e é açambarcada para o Carnaval” (Birmingham 1991: 426). “Para estes grandes gastadores da comunidade de pesca, a agricultura seria um modo de vida substancialmente pobre” (*Ibidem*).

das populações das periferias da cidade. Como emerge do trabalho de sociologia histórica de José Venâncio sobre o século XVIII, a pobreza da agricultura em volta de Luanda tem as suas raízes no carácter virtualmente transitório das populações das periferias, escravos em trânsito entre o interior e as Américas, à espera de serem embarcados, espera que podia se prolongar durante anos (Venâncio, 1996).

A nobreza que as populações ligadas à pesca se atribuem se manifestaria na sua vocação para o consumo ostentatório. A delapidação seria um atributo essencial da sua liberdade, um traço que as distingue das populações agrícolas dos musseques, em última instância representada como escravas.⁹⁸ Nesta ostentação característica dos grupos ligados à pesca, se mediria o seu carácter livre *ab origine*. Do mar, os ilhéus tirariam a nobreza que lhes é invejada pelos outros. O contato com o mar proporciona uma vantagem, antes que económica, alimentar. Em última instância, é o comer bem que torna os ilhéus “pretos de elite”.

“Ilhéu é preto de elite porque vivíamos do mar, que é nobre. A nossa comida é mufete, muzongué, feijão”
(Ti L., 10/2/13).

A familiaridade com o mar não confere nobreza apenas por oposição simbólica com o mundo rural, mas igualmente por permitir aos ilhéus um contato privilegiado com o mundo afora. Enquanto o mundo rural é visto como atrasado e ensimesmado, quando não selvagem⁹⁹, o exterior com o qual os litorâneos mantêm um contato privilegiado é fonte inesgotável de novos produtos e objetos criativos. Os tripulantes marítimos teriam tido um papel de destaque nesse sentido, trazendo para a ilha mercadorias e produtos culturais do exterior. No contexto do carnaval, um papel de destaque é aquele desempenhado pelos cobiçados panos. Aqueles que os marítimos conseguiam arranjar no exterior “brilhavam muito mais do que os tecidos fornecidos pelo Governo com as suas cores mortíferas” (Birmingham, 1991: 427). Os marítimos dos anos 1940, 1950 e 1960 teriam, assim, desempenhado um papel-chave de modernização, aportando objetos da modernidade imediatamente traduzíveis em capital de distinção.

T. L. : Tinha uma companhia de navegação, a ANGONAV, que tinha 8 ou 9 navios. Iam um para cada lado.

F. : (Menciono um conhecido comum)

⁹⁸ Cabe observar que o grupo de *cabecinha* Nginga Mbandi exibiu, nos carnavais de 2013 e 2014, um estandarte que representava uma caravana negreira. A significação atribuída pelos componentes do grupo e a ligação com a imagem pública mais abrangente de escravidão (vê-se um exemplo nos mosaicos ao pé da estátua de Agostinho Neto no largo 1.º Maio), mereceria uma investigação a parte.

⁹⁹ Veremos a seguir esta representação tal como se expressa na personagem carnavalesca do gentio.

T. L. : Esses são miúdos, após da independência, mas havia tripulantes nos anos '40, '50, '60. Enquanto os bairros em volta da cidade, o Kazenga, etc. , surgiram com as perseguições políticas da PIDE, Catete... Eles eram sanzala, nós caprichávamos” (*Ibidem*).

O privilégio da Ilha se construiria em torno da acumulação da vantagem alimentar assegurada pelo mar e pela posse dos meios de produção e dos benefícios do mundo exterior trazidos pelos seus moradores que embarcavam como marítimos. A Ilha se diferenciaria drasticamente dos musseques. Seria, em última instância, cidade, com a vantagem suplementar de uma melhor alimentação.¹⁰⁰

Na concorrência na arena do prestígio, os membros do grupo carnavalesco da Ilha representam a relação dos outros grupos para com eles em termos de inveja. Por terem os panos mais bonitos eles são os mais invejados. Este elitismo dos grupos de pescadores, e, entre estes, em particular, do grupo da Ilha, expressa uma tensão entre grupos que teria sido particularmente forte no tempo colonial, quando “o poder tirava proveito dessa divisão”. Assim, quando no carnaval de antigamente o grupo da Ilha se aventurava a desfilar no Sambinzanga¹⁰¹, era apedrejado.

Passando pela questão da tradição... Os novos grupos de *semba*

Ao lado dos grupos mais antigos (alguns dos quais contam várias décadas de existência), participam no carnaval grupos de fundação mais recente. Enquanto nos primeiros participam todas as faixas etárias, os segundos agrupam jovens da mesma idade.

O uso do português nas letras, a insistência em temas cívicos e patrióticos e o sistemático recurso a emblemas do estado-nação (como a bandeira e a imagem do presidente) fazem com que estes grupos se proponham como portadores de uma identidade que tende a ultrapassar os particularismos.

Se a dança dos grupos mais antigos é suscetível de ser interpretada através de algumas oposições salientes (urbanos *versus* rurais, pescadores *versus* operários), a identidade proposta por esses grupos mais recentes não parece, à primeira vista, se erguer por contraposição. No entanto, num olhar mais atento, a identidade exibida, de «bons cidadãos» de um país, enfim, pacificado, pode ser entendida como implicitamente oposta aos maus cidadãos, aos “divisionistas” que fomentaram a guerra civil durante três décadas.

¹⁰⁰ Uma jovem da ilha brincando com um general na reforma que faz parte de um outro grupo carnavalesco do bairro do Sambinzanga diz: “ele é mussequeiro, lá quando chove é água completo, a ilha é cidade! Molha, seca tudo”.

¹⁰¹ “Naquele tempo desfilava-se para juntar dinheiro para sustentar o grupo. Os grupos eram com base associativa, se autofinanciavam, e uma das maneiras era bater de porta em porta, como as criancinhas que vimos várias vezes nesses dias na Ilha” explica” (Ti L., 10/2/13).

Se em alguns casos a dança desses novos grupos carece de conotação pelo caráter rudimentar do seu processo criativo, em outros casos parece quase que propositadamente querer ultrapassar as especificidades que conferem uma saliência diferencial às danças e às performances dos grupos mais antigos.

Seja como for, a grande maioria dos grupos de mais recente fundação adota o toque *semba*. Neste quadro, o *semba* já não é, assim, apenas praticado por grupos do litoral, tradicionais representantes deste gênero, mas também pelos grupos recém-surgidos, qualquer que seja o seu enraizamento territorial, muitas vezes distante das áreas costeiras consagradas à pesca.

Alguns elementos formais da sua dança sobressaem. Se o caráter mimético narrativo da dança da componente masculina dos grupos mais antigos, nos novos grupos os movimentos miméticos se intercalam com movimentos não miméticos. Gestos incompletos, não legíveis (que se limitam aos cotovelos, não chegando às mãos), ou a sistemática alternância entre movimentos com uma tensão mimética e movimentos privados de uma tal intenção, caracterizam a dança desses novos grupos. Destes pequenos detalhes da ação pode-se concluir que os movimentos dançados tendem a deixar de ser gestos funcionais para a criação de personagens, para se tornarem, na maioria das vezes, simples acompanhamentos motores da música

Nestes novos grupos que adotam o *semba*, a dança não visa mais a criação de uma personagem e tende a se tornar um fim em si mesmo. Se nos grupos, por assim dizer, tradicionais,¹⁰² a componente masculina “dança [à] pescador”, nos grupos novos simplesmente “dança”, sem um complemento de objeto¹⁰³. Nas novas danças vem a faltar este caráter transitivo do verbo dançar, ou pelo menos muda a natureza do complemento de objeto. Se procurarmos um complemento de objeto para o verbo dançar, tal como praticado pelos novos grupos, este não será uma personagem – como nos usos linguísticos próprios dos grupos tradicionais – mas eventualmente um gênero musical.

Quando a componente masculina dos novos grupos executa na dança a ação de puxar redes, esta ação já não constitui a mimese de uma ação do quotidiano, mas sim a citação de uma ação dançada que qualifica o gênero *semba*.¹⁰⁴

¹⁰² Depois de ter sido longamente utilizada na antropologia com um sentido idêntico ao que possui na linguagem corrente, a noção de tradição foi amplamente contestada. Sem a pretensão de percorrer detalhadamente este debate, vale salientar que se demonstrou a necessidade de deslocar esta qualificação de certos conteúdos proposicionais (que seriam tradicionais) das modalidades de comunicação, e, por consequência, de interação (Lenclud, 1987; Boyer, 1990). Neste trecho, o termo “tradicional”, e a expressão “mais antigo”, utilizada como sinônimo, são empregados para destacar a descontinuidade e a oposição de processos criativos, cujo conteúdo é explicitado a seguir.

¹⁰³ Como já antecipado, e como será explicado mais adiante, nos usos linguísticos locais do grupo tradicional documentado, o complemento de objeto do verbo dançar é uma personagem, como por exemplo o pescador.

¹⁰⁴ Com toda a cautela que se aconselha nestes casos, esta interpretação da dança angolana não deixa de lembrar dinâmicas que foram analisadas em outros âmbitos expressivos por Fredric Jameson e qualificadas de “pós-modernas” (Jameson [1984] 1989).

Se em um grupo como o Nzanga Mundu o aperfeiçoamento da dança visa tornar os seus gestos mais legíveis, não é esse o objetivo da exercitação nos grupos recentes. Nestes segundos, a dança tende a adquirir uma trajetória autônoma que ultrapassa a caracterização da personagem.¹⁰⁵ Uma vez que o movimento não visa mais o aperfeiçoamento da encenação de uma personagem, mas sim segue uma trajetória de aprimoramento própria, fica aberto o caminho para a introdução de virtuosismos individuais, movimentos de dança de kuduro e afro-house, que se observam frequentemente nas exibições dos grupos mais recentes.¹⁰⁶

Os componentes de cada ala de dança, no seu conjunto, visam a coordenação, mas não estritamente a replicação de uma mesma coisa, que nos grupos “tradicionais” funciona como uma modalidade de intensificação das personagens.

Se o movimento de puxar redes continua sendo um marcador de gênero (sendo uma ação específica da componente masculina do grupo de dança), deve-se observar que, em muitos destes grupos, homens e mulheres dançam a maior parte do tempo misturados (por exemplo em filas intercaladas), executando frequentemente os mesmos movimentos.¹⁰⁷ Por esta via os novos grupos matizam, ou mais propriamente anulam, a diferença de gênero que orienta a construção da performance em grupos como Nzanga Mundu. O estreitamento etário dos participantes se associa ao estreitamento da diferenciação de gênero. A redução da diferença de gênero se associa, uma vez mais,

¹⁰⁵ Seria interessante verificar empiricamente se nos novos grupos a aprendizagem do movimento passa pela transmissão da imagem do resultado “puxar redes”. No caso da Ilha, quando observei pela primeira vez, em tom interrogativo, que o movimento coreográfico era como se “estivessem puxando redes”, o comandante da classe dos pescadores me respondeu hermeticamente que é “esquema da Ilha”. Este sigilo faz com que a associação entre o movimento e a leitura convencional nunca seja, de fato, explicitada. O que persiste, no entanto, é o fato de esses movimentos serem, ano após ano, objeto de ensino e aprendizagem.

¹⁰⁶ Seria interessante argumentar que é este universo motor de música feito de kuduro e afro-house, e já não a pesca e as suas ações, que constitui o quotidiano do grupo que se expressa no carnaval. Este argumento, que necessitaria de melhor investigação empírica, nos conduziria diretamente àquilo que Warnier qualifica como “regimes de subjetivação”, neste caso bastante distintos (Warnier, 2005: 19). A título de curiosidade, pode-se acrescentar que entre os dançarinos profissionais e semiprofissionais da dança de casal *kizomba* vigora a cognição de uma geografia urbana da dança. Aos bairros que dançam kuduro (os bairros da periferia norte e leste da cidade, como o Cazenga, o Rangel e o Sambinzanga) se contrapõem os bairros que dançam *semba* (no sentido de dança de casal): o Prenda, a Samba e a própria Ilha. Sem que nenhum paralelo com a dança carnavalesca fosse destacado por um meu interlocutor (que por ser originário do Kwanza Sul desconhece as subtilezas do carnaval luandense), a geografia da dança contemporânea da cidade decalcaria a geografia da dança tradicional. Nos bairros setentrionais e leste, que tradicionalmente dançam *kazukuta* no carnaval, no quotidiano se dança *kuduro*. Nos bairros centrais e costeiros se dança *semba*. Esta continuidade entre o *semba* enquanto gênero carnavalesco, e o *semba* enquanto gênero de dança de casal, constitui mais uma evidência da operação de um critério musicológico de determinação do gênero.

¹⁰⁷ Esta formação não deixará de lembrar as paradas militares, que por muitos foram destacadas como um modelo para as coreografias dos grupos dos carnavais pós-independência (Ministério da Cultura, 2007). Os grupos que recorrem a letras de caráter patriótico em português (como exemplificado nas páginas anteriores da etnografia do carnaval de 2013), são frequentemente os mesmos que escolhem coreografias por filas. É interessante aprofundar analiticamente o caráter sistemático da associação dessas duas modalidades expressivas, que tocam respectivamente o uso do espaço em filas e o uso semântico da música. Aceitando a interpretação que associa as filas paralelas à parada militar, a associação de uma música de caráter patriótico não constituiria uma novidade, cumprindo o mesmo papel de legenda que nas performances mais tradicionais. A diferença tocaria mais o gesto dançado, sendo os movimentos destituídos de uma “fala” própria, que teriam em muitos casos nos grupos tradicionais (como no caso do movimento tradicional dos pescadores).

ao fato de que, nestes grupos recentes, a dança não visa mais a construção de personagens, mas é “dança pela dança”.

Valerá enfim observar que, quando as jovens dos grupos mais recente dançam separadas executando o movimento numa coreografia dita “à varina”, obtêm um efeito bastante diferente daquele que se aprecia na varina do Nzanga Mundu. Enquanto neste a varina se caracteriza por uma postura muito ereta, a qual confere pose e orgulho às dançarinas (mulheres já adultas), as jovens dançarinas dos novos grupos frequentemente dançam com o tronco mais reclinado para frente, postura que liberta o movimento dos quadris, muito mais sóbrio na varina do Nzanga Mundu.

Se no caso dos grupos mais antigos a pertença se refere a um território profissional (ou a um gênero convencionalmente associado a um território profissional), nos novos grupos a pertença se refere, por assim dizer, ao gênero musical em si. Quando elementos referentes a uma pertença territorial são adotados¹⁰⁸, acabam por ser misturados com outros elementos exógenos. Extrapolados e postos no mesmo plano, elementos locais e elementos exógenos se tornam uma espécie de citação. Elementos não pertencentes a Luanda, mas ao carnaval de Luanda, são postos em pé de igualdade com outros elementos tomados de empréstimo, por exemplo, ao carnaval carioca, ou – mais exatamente – a uma representação do mesmo.¹⁰⁹

Enquanto os grupos tradicionais criam se referindo à própria realidade local (a qual é representada como sendo dominada pela especialização laboral¹¹⁰), os novos grupos criam citando estas referências dos grupos tradicionais à sua realidade local. Quando elementos locais aparecem na performance dos novos grupos, estes estão sendo simplesmente citados através da sua representação exemplar.¹¹¹

A dança do Nzanga Mundu: contextualização

Observemos agora em detalhe a performance do Nzanga Mundu. A característica deste grupo é o sortimento de danças (no sentido de tipos de ação) na dança (no sentido de grupo). Esta peculiaridade se deve ao fato de que o grupo surge pela fusão, em 1968, de várias danças (no sentido de grupos), cada qual com o seu modo de dançar. Esta composição, resultante da fusão de várias danças, permanece na configuração atual, na qual o pluralismo originário é assegurado pela atuação

¹⁰⁸ É por exemplo o caso da igreja da Ilha levada pelo grupo Sagrada Esperança na sua alegoria.

¹⁰⁹ A saia rodada ostentada pelo cantor do grupo Sagrada Esperança no carnaval de 2013 era um elemento alusivo ao traje de varina, constituindo, ao mesmo tempo, uma variação do mesmo em virtude da volumosa cauda. Da mesma forma, o enorme chapéu de frutas em plástico era alusivo à fartura de frutas exibidas pelas bessanganas do carnaval luandense, mas ao mesmo tempo abria-se a outras interpretações, por paródia parecendo mais uma imitação de Carmen Miranda.

¹¹⁰ Através desta comparação com as novas danças, se compreende como o caráter tradicional é estritamente construído por intermédio da referência profissional.

¹¹¹ Sobre a tradição enquanto produto de figuras exemplares veja-se Boyer (1990).

de diferentes “classes”, que efetuam cada qual a própria dança (ação) específica.¹¹² Conforme visto na descrição do desfile de 2013, as principais classes são: varina, pescadores, peixeiras, corte, gentio, xinguilamento (sobre este último mais será dito no capítulo V).

A “classe” do gentio é herdeira de um dos grupos que confluíram no Nzanga Mundu aquando da sua fundação. Ti L., responsável pela organização do gentio no carnaval de 2013, conta:

“Entre os anos ’40 e ’60 tinha um grupo de carnaval¹¹³ que se chamava Cobra da Ilha, ou Camone¹¹⁴, que só vestia à gentio¹¹⁵: sainha de palha, penas de ave na cabeça. Pegavam daqueles pássaros marítimos, catavam as penas no chão. Naquele tempo tinha muitos pássaros, agora são poucos. Recolhiam e punham em volta do chapéu. Depois se pintavam de todas as cores: preto, amarelo, vermelho, faziam aquela salada de tintas, punham missangas e chocalho na canela feito tipo com uma lata enchida de pedrinhas. As famílias brancas paravam para vê-los dançarem e pagavam 500, 1000 escudos, que para eles dançarinos era muito”.

No carnaval de 2013, o papelão em cima da cabeça e a as sainhas em nylon de redes de pesca constituíam uma adaptação local e atual dos dois elementos reconhecidos como salientes no traje de gentio: a sainha de palha (essencialmente associada ao tronco nu e às pinturas corporais qual único indumento) e as penas em cima da cabeça. As saias em rede de pesca eram a versão da Ilha de uma personagem tida como eminentemente interiorana. Quanto aos chapéus em papelão, estes constituíam uma adaptação do traje de gentio ao tempo atual, em que na Ilha – reduzida na sua superfície, altamente urbanizada e praticamente privada de vegetação – já não havia mais pássaros dos quais aproveitar as características penas.

Embora o elemento vegetal se destaque na caracterização tradicional do gentio enquanto homem da mata (veja-se a seguir), a cooptação de materiais de origem industrial já era prática antiga na ilha. A sua precoce adoção acabava por ser mais um elemento expressivo da identidade da Ilha, informada por uma profunda interpenetração com a cidade e por uma projeção atlântica assegurada pela atividade marítima de uma significativa parcela da sua população masculina. Conta uma mais velha do grupo Nzanga Mundu, que começou a “brincar carnaval” “de gentio”¹¹⁶, que as missangas¹¹⁷

¹¹² Segundo a C.P.C.V. uma das componentes do Nzanga Mundu teria sido a Cidrália (C.P.C.V., 1989: 50). A característica desta dança, descrita por Ribas, seria, justamente, o sortimento de figurantes como sobas, caçadores, uma rainha denominada Jinga de óculos escuros e muito ouro no pescoço, escoteiras, saloia, enfermeira, quitandeira, chineses, toureiros, índios vermelhos (após a rainha), varredoras, pescadores (Ribas, 1965:98).

¹¹³ As primeiras memórias do meu interlocutor datam dos anos 1950.

¹¹⁴ No português de Portugal o termo camone designa “um indivíduo britânico ou norte-americano” (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa).

¹¹⁵ Mais uma vez, é primeiramente a caracterização, o traje, que faz a dança.

¹¹⁶ No carnaval ela ensinava os aspirantes a gentios, na maioria jovens, sendo o dançar de gentio uma dança que exige vigor físico, um esforço inapropriado para uma mulher da idade dela, cuja competência seria melhor aproveitada na varina.

¹¹⁷ Fios de contas.

e os chocalhos eram fabricados não apenas com materiais naturais, como a *ginguba* (amendoim), como também com resíduos de produtos industriais, tais como rolhas de cerveja. Estas serviam para fazer pulseiras e caneleiras que produzissem barulho na poderosa dança característica do gentio.



O vigor do “gentio”.

Uma tradição interpretativa urbana vê na figura carnavalesca do gentio a representação crioula, assimilada, das gentes do interior, que, privadas de todos os atributos civilizatórios (primeiramente a religião), eram suscetíveis de escravização.¹¹⁸ No entanto, quando conversei com o organizador da classe do Nzanga Mundu, este ofereceu uma imagem menos situada do ponto de vista histórico-sociológico e, especialmente, despida de qualquer referência à escravatura. Para Ti L. o gentio é:

“o índio. O gentio representa o homem selvagem na mata”.

O gentio é uma figura típica das danças urbanas, estando presente também nos grupos de *kazukuta* do bairro Sambinzanga. A presença desta personagem nos grupos dos dois gêneros urbanos (*semba* e *kazukuta*), e a sua ausência em danças de origem rural como a *cabecinha*, apontam para o caráter eminentemente urbano desta imagem. Se trataria de uma representação, se não assimilada,¹¹⁹

¹¹⁸ “Os do litoral eram isentos da escravidão, enquanto cidadãos do reino do Congo. Eram vendidos aqueles do interior. A representação crioula sobre essas pessoas se encontra na personagem carnavalesca do gentio. É como os assimilados encaravam os outros”, explica o jornalista especializado em matérias culturais Analtino Santos (28/4/14).

¹¹⁹ Em época colonial (após 1930) o termo designa os locais que assimilaram alguns atributos dos colonos, em particular a língua portuguesa. Neste dispositivo classificatório baseado em traços culturais assentavam determinados privilégios (Mingas, 2002: 47). Valerá salientar que uma mínima parcela dos mais velhos do grupo carnavalesco (todos de sexo masculino) são letrados.

urbana sobre os interioranos, ou, ainda, sobre os índios de alhures, imagem, esta segunda, de possível procedência atlântica.

A confluência do grupo dos Camones (ou Cobra da Ilha) no Nzanga Mundu veio integrar a figura do “selvagem” nas restantes componentes da dança, especialmente na corte, para com a qual o gentio teria uma responsabilidade de proteção.¹²⁰ Esta confluência traria para o Nzanga Mundu uma configuração estrutural já própria da Cidrália.

A rainha,¹²¹ cuja coroa é tradicionalmente abençoada pelo padre da igreja da Ilha antes do desfile,¹²² representa por metonímia a inteira dança (grupo).

A rainha é a cabeça da dança! (Tia L., 15/1/14)

explica a rainha, apontando para a preeminência do feminino em matéria de realeza. A sua cabeça coroada é abençoada de forma cristã. Qualquer vulnerabilidade na corte desmoralizaria a dança toda, por isso ela tem de ser defendida. Todos os cuidados devem ser adotados para protegê-la dos malefícios que poderiam vir dos outros grupos.¹²³ Por esta razão, a corte vem justamente a meio da

¹²⁰ Algumas cerimônias dançadas que se realizavam nos séculos passados em áreas africanas próximas e nas Américas coloniais incluíam a presença de guerreiros tradicionais nas cerimônias de coroação de soberanos africanos. O júbilo dos guerreiros em traje “da terra” aparece aí como um elemento performativo substancial da consagração cristã de uma realeza africana, como é aquela do carnaval luandense. A presença de guerreiros trajados “na maneira da terra” seria um elemento estrutural nas cerimônias bakongo, conhecidas pelo termo aportuguesado de *sangamentos*, documentadas pelos missionários capuchinhos no século XVIII. O nome destas cerimônias resulta da um aportuguesamento do verbo kikongo *ku-sanga*, cujo significado é jubilar (Fromont, 2014: 22 e seguintes). Os sangamentos serviam tanto como exercício de preparação atlética para os soldados, como acompanhamento das investiduras.

Como nos *sangamentos* bakongo, os gentios do carnaval de Luanda brandem a espada, levantando a arma para transmitir uma mensagem de força, poder e agressividade. Como os guerreiros congolese representados nas aguarelas dos capuchinhos italianos do século XVIII, os gentios do carnaval luandense hodierno exibem olhos bem abertos, para ameaçar qualquer um que se atreva a atentar à corte que protegem. Esta imagem é representada em uma aguarela do capuchino Bernardino d’Asti em meados do século XVIII. Segundo Cécile Fromont, este mesmo gesto de brandir a espada está presente na arte plástica bakongo, em particular no *minkisi* (objeto mágico) de tipo *mikondi* (*Idem*: 57). A dança ilustrada pelo capuchino e a imagem do *nkisi* representam de maneira idêntica a ameaça: “wide open, beaming eyes – as those of the dancers (*Ibidem*). Analogias entre a representação deste gesto na arte plástica religiosa e na dança já foram observadas por Thompson (1991) e Martinez-Ruiz (2009). O *background* simbólico e cosmológico destas posturas do corpo humano foi aprofundado por Fu-Kiau (Fu-Kiau, 1980). Seguindo esta mesma pista interpretativa, Marina de Mello e Souza inscreve na cultura religiosa kongo a origem do hábito de colocar na cabeça adornos de pena, referido em algumas descrições de congadas do século XIX (Mello e Souza, 2002: 133). Numerosas ilustrações do uso de penas na cabeça estão presentes em Cavazzi (Cavazzi, 1965 [1687] :127, 174, 194, 197, 198).

A dança do gentio parece complementar àquela da corte. A sua selvajaria está a serviço da realeza cristã – A coroa da rainha é tradicionalmente abençoada pelo padre da igreja da Ilha antes do desfile.

¹²¹ A rainha do grupo é uma mulher de 73 anos (2014) escolhida alguns anos antes entre as varinas com base num critério que será explicitado a seguir.

¹²² A coroação de uma realeza cristã assemelha as danças carnavalescas luandenses não só às celebrações de coroação de reis presentes até hoje nas congadas do outro lado do Atlântico, como também, por exemplo, às performances em que, na Lisboa seiscentista, os escravos coroavam os seus próprios reis (Henriques, 2009). Embora, como foi visto em relação ao gentio e como será visto a seguir, nenhuma menção à escravidão seja feita pelos atores sociais, estas evidências formais levam necessariamente a inscrever esta performance em uma cultura expressiva construída entre as duas beiras do Atlântico através da escravidão, onde a celebração de uma realeza africana e católica seria o elemento performativo fulcral (Mello e Souza, 2001).

¹²³ Dos ganhadores de 2013 se disse “fizeram algo com o [nosso] rei”.

sequência do desfile da dança, sublinhando o seu caráter central e a necessidade de ser defendida. Para eliminar eventuais rastros de malefício, à cabeça do desfile passam algumas *kimbandeiras*¹²⁴ varrendo com as suas vassouras. Estas duas vertentes, militar e medicinal, da defesa da corte, encarnam igualmente as componentes que definem o poder real, simultaneamente guerreiro e terapêutico.



A leveza da Rainha.

Os trajes da corte são fabricados com recortes de tecidos sintéticos extremamente coloridos, combinados com sapiência pelo costureiro. As coroas são volumosas estruturas em metal, igualmente coloridas, e podem alcançar os 50 cm de altura.¹²⁵ Comparada com aquela do corpo de dança, a indumentária da corte situa-se num registro completamente diferente. Não se trata apenas da intensificação de alguns traços com vista a um enobrecimento, mas sim de ressaltar o caráter totalmente estranho às classes que desfilaram anteriormente. Onde nestas havia panos africanos, na corte há tecidos sintéticos. Onde havia panos amarrados, há tecidos costurados. Onde havia chapéus de palha e lenços, há coroas em metal.

Os trajes à parte da corte sublinham a diferença dos seus componentes em relação ao corpo de dança. É a rainha, antes do rei, com o qual dança trocando *sembas* (isto é, umbigadas), que encarna a realeza por excelência. Ela deve exibir suma riqueza e elegância, simbolizada pelos fios de ouro verdadeiro que carrega no pescoço. Apesar do peso carregado (vestidos, colares, coroa) pela rainha, a sua dança faz prova de pose e leveza. A rainha eleva-se em meias pontas e transmite uma imagem

¹²⁴ Especialistas rituais.

¹²⁵ Uma modificação das coroas da corte em correspondência com o Carnaval da Vitória é referida pela C.P.N.V. (1984: 17).

de compostura. Não pode sorrir, nem cantar, porque estas manifestações a rebaixariam à varina, classe de dança no meio da qual foi escolhida, como explica a própria rainha.

“A varina canta, a rainha não. Mas ela canta por dentro”¹²⁶ (Tia L. (14/2/13),

confirma a rainha. A rainha não existe em função do corpo de dança. Este existe em função dela. A intensidade pré-expressiva da sua dança, se justapõe às suas execuções falhadas.

“Essas moças em vez de mostrar a dança mostram a vaidade!” (Tia L., 15/1/14).

Embora as prerrogativas da realeza sejam claramente explicitadas, não há verbalizações que a reconduzam a alguma personagem histórica ou que lhe atribuam uma pertença étnica.¹²⁷ No entanto, é inevitável a associação simbólica deste repertório de imagens ligadas à realeza (coroa, selvajaria, cura) à rainha Nginga, feroz guerreira, dedicada a práticas fetichistas e enfim coroada na hora do seu batismo¹²⁸.

As faculdades mágico-terapêuticas e rituais constituem o outro lado desta realeza feminina, tal como é concebida pelos grupos carnavalescos luandenses. Por esta razão, os grupos carnavalescos mais tradicionais fazem questão de incorporar na corte mulheres que tenham passado pelo ritual de fecundidade *ukosa* (Ferreira, 2002)¹²⁹.

A varina, classe entre a qual foi escolhida a rainha, constitui a classe principal da dança. Os pescadores e as peixeirinhas precedem a corte. A varina segue. No ato central, diante do palco, a

¹²⁶ Este testemunho tão denso sobre esta espécie de canto interior da rainha, não deixa de lembrar o conceito de pré-expressivo e de miniaturização do movimento desenvolvido por Eugênio Barba na sua pesquisa de antropologia teatral (Barba, 1993).

¹²⁷ Como acontece nas Américas nas coroações dos reis “do Congo”, ou congadas. Vale destacar que a rainha da Cidrália nos anos 1950 é denominada Jinga (Ribas, 1965: 100)

¹²⁸ Sobre a figura da rainha Nginga Mbandi e a trajetória biográfica que leva à conversão e à coroação cristã veja-se especialmente o relato do missionário capuchino Cavazzi, inspirador da sua conversão citado na nota 38.

¹²⁹ Na literatura, o ritual de ukosa é descrito como um ritual feminino de preparação para a nupcialidade, que prevê a reclusão na “casa das tintas” (Coelho, 2011). Embora tenhamos verificado o recurso a este ritual nestes termos, como preparação genérica das adolescentes para o casamento (junto de pessoas procedentes da região interiorana da Funda), as minhas interlocutoras da Ilha o qualificam como um ritual mais específico, de natureza terapêutica, destinado ao tratamento de problemas de fertilidade. Apenas tinham passado pelo quarto das tintas mulheres (de idade hoje já superior aos 50 anos) que depois do casamento manifestaram dificuldade em conceber (“Quando não tá à nascer o primeiro filho, lhe botam no quarto das tintas”) ou que tinham perdido vários filhos recém-nascidos. Assim é descrito o ritual: “A paciente fica reclusa durante oito dias para kukozar”. “Kukosa é o gesto de esfregar burgão”, explica a minha interlocutora mostrando, ao mesmo tempo o gesto de esfregar um ladrilho com uma pedra. “Rala e molha. Molha e rala. Bota água, aquilo dá um pó. Fica oito dias a kukosar. A massa que resulta enrola tipo bolinho e cada bolinho é um filho”. A condução do ritual é assegurada por uma mãe de umbanda. Segundo uma informante originária da Funda (norte de Luanda), depois de oito dias de reclusão as noviças tomam banho debaixo de um embondeiro de folhas verdes, vinho, gasosa e cerveja. Segundo ela, as noviças são igualmente submetidas a uma manipulação dos genitais que inclui um corte e a aplicação de um preparado a base de ervas. Conforme esclarecido por uma mãe de umbanda, neste procedimento, lembrado como doloroso pela minha informante, não se trata de “cortar”, mas de “raspar na vagina mesmo”. Sobre práticas rituais pós-pubertárias e pré-nupciais que envolvem a manipulação dos genitais femininos cf. Santos, 1960:135.

varina executa “letras” específicas (isto é, desenhos coreográficos próprios). No Nzanga Mundu, a varina executa uma grande roda a partir de duas filas que se cruzam marchando paralelamente em sentido oposto. Através desse desenho singular, repetido todos os carnavais, o grupo se distingue das “danças dos musseques”, que multiplicam pequenas rodas.

Como a varina é principalmente caracterizada pelo traje, toda a atenção é dedicada à sua confecção, em particular a um elemento: a saia. É a saia que faz a varina. Desde que cubra os braços até os pulsos, a blusa pouco conta. Diferentemente das peixeirinhas:

“Varina não pode estar descoberta: é manga comprida e saia comprida.” (T., abril 2014)

Pouca importância é atribuída aos outros acessórios, como os leques em fibra vegetal, o chapéu ou as luvas. Os panos com que se cose a saia de varina do Nzanga Mundu devem ser luxuosos. Por isso se opta pelos panos de algodão espesso, correntemente chamados “panos do Congo”, cuja suposta origem estrangeira os torna particularmente caros e ambicionados. O Ministério da Cultura de fato fornece aos grupos carnavalescos rolos de panos. Estes panos constituem uma substancial ajuda econômica ao desfile. São utilizados para a confecção dos trajes de personagens secundárias. Mas uma das mulheres mais velhas do Nzanga Mundu diz-me que, pela sua qualidade mediana, não são adequados para a varina do grupo, cujos panos devem ser da melhor qualidade possível. Por isso, o grupo se abastece de panos num circuito exclusivo e secreto, investindo nisso um considerável esforço econômico. Uma vez escolhido o tecido desejado, as saias da varina são confeccionadas por pessoas do grupo na sua sede. As saias são cosidas à mão para se poder, eventualmente, desmanchá-las num segundo momento e reaproveitar desta forma o pano.



O luxo da *varina*.

A dança da varina se desenvolve a partir da caminhada. No passo de varina, tal como efetuado no Nzanga Mundu, o tempo é marcado no chão pelo calcanhar e para cima pelas pontas, os cotovelos dobram-se e os braços se alargam ligeiramente. Nesta posição da parte superior do corpo, o andar se traduz em um harmonioso rebolar. A beleza atribuída a essa classe depende menos do movimento individual das dançarinas do que da harmonia da classe. O passo, em si, não é demasiadamente difícil, especialmente se se tem em frente uma dançarina mais experimentada. No entanto, a sua realização em movimento de avanço não é imediata. A questão é continuar dançando, não se pode caminhar e muito menos “correr”, como fazem as dançarinas menos experimentadas.¹³⁰ Nos ensaios, as instruções dispensadas pelas mais velhas indicam que se erra mais por excesso do que por defeito. Se pula ao invés de molejar, se corre ao invés de andar, se debatem os cotovelos ao invés de utilizá-los em auxílio do rebolar mais geral.¹³¹ Uma mulher mais velha se queixa de algumas dançarinas mais jovens, dizendo que “não estão a dançar, estão a correr, tão a dançar à toa, a xinguilar¹³²; tão a imitar a dança dos musseques”. O xinguilar (no seu uso linguístico quotidiano como agitação convulsiva) e o correr são antinómicos da boa dança à varina, que, ao contrário, se caracteriza pela solenidade. Ao dançar “à toa”, “a correr”, “a xinguilar”, as dançarinas pareciam estar até imitando a “dança dos musseques”.¹³³ Dançar varina no Nzanga Mundu é um exercício de tornar visível a elegância e a elevação. Da exibição desta elevação eminentemente social, se encarrega a pose mantida pela parte superior do corpo. O tronco mantém-se direito, o peito aberto e o olhar para a frente. Nada de segmentações que libertem o movimento dos quadris, o qual, ao contrário, se mantém contido.¹³⁴ “Se dança com os ombros” explica uma das mais velhas, “não com a bunda”.

No salão está tocando a nova música do grupo. A música foi bem-recebida e as letras em kimbundu vão sendo gradualmente decoradas por quantos as compreendem “Kianda uzoa ni ukumbu ubunda ó mukila bu menha”. Belita, como que possuída pela música, pula em pé e, cantando, começa a dançar. “Kianda nada com vaidade na água” me traduz alguém ao meu lado, “e quando a kalemba vem...”. Não é o momento

¹³⁰ Um meio didático frequentemente adotado nos ensaios é a execução parodiada de danças por parte dos/das dançarinas mais experimentadas. Para mostrar como dançar mal à varina, uma mais velha executa um movimento muito sacudido com os cotovelos muito afastados.

¹³¹ As mais velhas observaram a algumas jovens que estavam dançando com os cotovelos muito afastados: “têm que baixar os ombros”.

¹³² No uso corrente, o termo xinguilar é utilizado para designar não a posseção ritual, mas sim uma situação convulsiva ligada a uma alteração emocional.

¹³³ Curiosamente, logo neste ano toca um novo *kuduru* dito “dança do cotuvelo”. Este dançar convulsivo, com os cotovelos, seria emblemático do modo de dançar dos “mussequeiros”, em oposição aos quais se constrói a autorrepresentação dos ilhéus.

¹³⁴ A intensidade do movimento das ancas seria um elemento de diferenciação entre os grupos de *semba*. Nos bairros do Rangel e do Cazenga o movimento, mais acentuado, dessa parte do corpo receberia o nome de “*sengesa*” (C.P.C.V., 1989: 25). A contenção do movimento das ancas é uma postura corporal associada à pose que os ilhéus da Ilha se atribuem (veja-se também o capítulo VII).

para se esforçar na tradução. A minha interlocutora pula em pé, é a sua vez de dançar. Não parecem apenas possuídas pela música, mas mais propriamente habitadas pela sereia, por uma imagem de um ser que nada na água, com vaidade. Somente hoje o movimento de dança da varina, classe na qual as minhas interlocutoras dançam, no treino em que várias vezes me apliquei, se me apresenta de repente sob uma perspectiva diferente. O movimento dos pés, que marcam o tempo não para baixo, mas para cima, me evoca o nadar. Os cotovelos dobrados e ligeiramente alargados hoje me parecem barbatanas. O corte da saia que vestirá a varina, mais apertado até os joelhos e mais folgado abaixo destes, acentua a imagem dos pés como barbatanas. O andar não é um caminhar, carregado de toda a rigidez da gravidade, mas um rebolar que é escorregar, como na água.¹³⁵ (Notas de campo, 22 de janeiro de 2014)

A curta distância entre uma dançarina e outra e, na marginal, as saias, contribuem para fazer das dançarinas uma coisa só, tanto que no uso linguístico do grupo esta ala não é referida como “as varinas”, mas sim no singular como “a varina”.¹³⁶ O toque ligeiramente mais lento que aquele dos demais grupos de *semba* facilita, por sua vez, esta criação de um corpo único.

Na sua métrica, o passo da varina não se diferencia daquele das peixeirinhas, mas a diferença no efeito visual é patente. A dança das peixeirinhas é mais vigorosa. Este vigor se traduz em movimentos mais amplos. O caráter mais movimentado da dança está em consonância com os corpos das dançarinas: esta classe é composta pelas jovens do grupo. A dança das peixeirinhas se distingue daquela das varinas por um segundo aspeto: é mais mimética. Enquanto as peixeirinhas enchem, levantam e carregam bacias, as varinas se abanam com um leque. A omissão de qualquer gesto laboral e, mais genericamente uma economia do esforço, fazem da varina uma figura de grande pose referente a uma negociante afirmada. As peixeirinhas não representam necessariamente peixeiras jovens recém-iniciadas aos negócios – como a composição juvenil da classe deixaria pensar –, mas sim – me foi explicado posteriormente – “as nossas mães peixeiras”.¹³⁷ Corpos e danças juvenis representam assim – por inversão – uma figura mais velha, ou propriamente antiga. A pose das varinas (de pano de luxo e leque) se distancia desta imagem de trabalho. Se alguma vez esse papel lhe pertenceu, já é coisa passada. Esta contenção do esforço laboral, e, mais em geral, de qualquer esforço, prefigura a dança da rainha, cuja contenção máxima se expressa no fato de cantar apenas “por dentro”.

Peixeirinhas e varinas se posicionam ao longo de um eixo que tende à compostura e à elegância e alcança o seu máximo na dança da rainha. O esforço didático exercido pelas mais velhas

¹³⁵ Embora se trate apenas de uma associação simbólica, valerá informar que o espelho (que Roldão Ferreira identifica como acessório característico do traje de varina) é tido, na Ilha de Luanda, como um objeto próprio da sereia, sobre a qual mais será dito nos capítulos V e VI.

¹³⁶ A dança das varinas dos grupos recentes formadas em maioria por jovens, apresenta um maior movimento. As dançarinas estão mais distantes umas das outras. A introdução de passos mais salteados, tirados do repertório do afro-house, distancia a figura dançada da pose que tem nos grupos mais tradicionais, onde esta classe é composta pelas mulheres adultas.

¹³⁷ Proferida por ela, esta afirmação era particularmente significativa e verossímil, pois a mãe dela é realmente peixeira.

vai neste sentido. Ao longo dos ensaios, quando a dança parece repentinamente se apossar dos presentes, uma mais velha mostra o movimento de varina. Dança varina com as mãos juntas no peito, subindo frequentemente nas meias pontas dos pés, com muita elegância. Ao mostrar como se deve dançar subindo nas meias pontas, e a sua dança acaba por se parecer com aquela da rainha. A dança da rainha surge como uma variação da dança da varina. E, dentro da varina, a mais “real” seria escolhida para ser rainha.

Do complemento de objeto do verbo dançar

Tal como emergiu repetidamente nos usos linguísticos locais, que podem ser constatados em um grupo como o Nzanga Mundu, o verbo “dançar” é transitivo. O complemento de objeto do verbo dançar não é um gênero de música ao qual corresponderia um gênero de dança, mas sim a uma personagem. Assim, no carnaval se “dança [à] pescador” ou, propriamente, se “dança pescador”. Não se dança *semba*, mas sim varina, peixeirinhas, pescador, rainha, etc. Dançar não é efetuar movimentos, fazer passos, mas sim, por meio de algumas ações características, criar personagens. A dança, o dançar não é, portanto, algo referido ao corpo, mas primeiramente a um *corpus* de personagens. Por isso o carnaval não “se dança”, mas “se brinca”.¹³⁸ Carnaval é “brincar de”.

Ao longo dos ensaios, quando a dança parece repentinamente se apossar dos presentes, é esta carga afetiva que leva a uma espécie de emergência espontânea.

L. está enfurecida. Ela é a rainha e o grupo não lhe paga nada nem táxi, nem joias (por isso deve pedi-las emprestadas para desfilar na marginal), nem água. Dão água àqueles que ensaiaram. Ela não ensaiou e não lhe deram. Como é que pode? Ela é rainha! Não tem que ensaiar, deve poupar as forças para o dia da marginal! A sua dança não é algo que se treine, é uma aparição única. A rainha é “a cabeça da dança”, mas a sua opinião não é levada devidamente em conta pela organização: os dirigentes do grupo enfiaram mais pessoas na corte sem a aprovação dela. À chegada de Zé Mário, o rei, L. rejubila “maridooooo!!!”. Diante das queixas da sua esposa real, o rei concorda. “Rainha, rei e comandante são a cabeça da dança”, “como pode mudar a corte sem consultar a rainha?” “Não pode!”. (Notas de campo, 15/1/14)

Encantada com essas interações, uma amiga que levei comigo para o ensaio admira-se com o que lhe parece a existência de um mundo paralelo (“não viste como quando a rainha chegou, todos começaram a dançar direito?”). Os ensaios que precedem o desfile visam harmonizar o brincar. Se trata menos de aperfeiçoar a dança entendida no sentido técnico, como uma capacidade do corpo

¹³⁸ Roldão Ferreira, em depoimento oral de 29/4/2014, explica que o carnaval não se dança, mas se brinca.

individual, do que de uniformizar o esforço – e, com este, o afeto – que visa à criação de *uma* personagem por cada classe de dança. Apenas a rainha é única e não replicável.¹³⁹

Esta tensão entre o dançar e o brincar de dançar permanece e é constitutiva da especificidade da ação. O brincar a ser algo diferente do que se é se manifesta de maneira curiosa através de transformações múltiplas de identidade. A rainha, que ainda há pouco se queixava da falta de respeito à sua realeza da parte dos dirigentes do grupo que não lhe oferecem joias em ouro para desfilar na marginal, declara definitivamente não querer ser mais rainha nestas condições: “esse ano vou dançar de pescador”. E se aproxima do grupo dos pescadores que estão ensaiando.¹⁴⁰

O pescador, no óbito, chora, depois toca

O tema escolhido no carnaval de 2013 pelo grupo da Ilha representava uma cerimônia de “encerramento de óbito”, dita *komba*. A sequência de imagens que desfilavam em cima do carro alegórico¹⁴¹ representava as etapas principais. A primeira cena que se apresentava ao espectador era a de uma “madrinha” que tratava uma viúva. Seguiam-se momentos recreativos. Deitados de lado, apoiados no cotovelo em cima da areia, numa pose que é reconhecida como tradicional da Ilha, alguns “pescadores” (assim são reconhecidos pelos integrantes do grupo) se recreiam ao som da *kibabela*, a “banheira” em lata. Com pano atado à cintura e um *kikombo*¹⁴² na cabeça, convivem em volta de uma mesa onde não faltam vinho e vinho de palma, enquanto nas panelas ferve o *muzongué*, o caldo de peixe.

O Nzanga Mundu é o grupo que venceu mais edições do carnaval desde a introdução do concurso, mas já não ganhava há vários anos. Este estado de coisas levou os membros do grupo a desconfiarem de que isso acontecia devido ao descontentamento de alguns mortos importantes do grupo. Mais do que representar uma *komba*, se tratava, de certa forma, de fazer a *komba* para alguns

¹³⁹ Por isso a multiplicação dos membros da corte é considerada não desejável. “O problema é que tem muita corte, devíamos ser três só. Antigamente só éramos [na corte] rainha, rei, príncipe, princesa”, diz a rainha. “Agora somos doze. Muitos, não pode!” (15/1/14).

¹⁴⁰ Um outro dia, face ao atraso do rei para o ensaio, a rainha começa espontaneamente a dançar ela própria de rei. Isto porque – explicará depois, “antigamente todo o mundo aprendia todas as danças”. Quando a anterior rainha tinha ficado viúva, e uma segunda estava doente, ela foi chamada para ser rainha. Antes dançava varina, depois se tornou princesa, depois foi chamada para ser rainha. “Já sabia, porque dançava varina. Varina vê o que rainha está a fazer”.

¹⁴¹ A alegoria (que no âmbito do concurso merece uma pontuação à parte) é suposto estar em consonância com a letra da música. Nesta perspectiva, a música se configura como uma espécie de legenda da alegoria. O Nzanga Mundu há muitos anos optou por mostrar aspectos da realidade local da Ilha. Mesmo que se trate de assuntos políticos, como as transformações urbanísticas e sociais em curso, devem relacionar-se diretamente com a Ilha. Com esse mesmo propósito se mantém o hábito de compor a letra em kimbundu. Esta opção linguística toca também o grupo infantil, constituindo uma oportunidade para as crianças do grupo de se esforçarem a expressar-se nessa língua.

¹⁴² *Kikombo* é um pano enrolado de uma maneira específica que o pescador põe na cabeça para ir pescar. Tal como o traje feminino (cf. capítulo II), o traje tradicional masculino prevê três panos. Um arrasta no chão, um segundo faz função de sobressaia, um terceiro é colocado sobre o ombro. Estes panos, assim postos, são chamados *dizula*. Para pescar, o pescador usa só um pano na cintura e o *kikombo* na cabeça (Santos, 1960: 138).

membros eminentes falecidos do grupo. A meio caminho entre o ritual e a encenação do ritual, o tema tinha intenção de lhes render a devida homenagem, sem a qual o grupo não voltaria a ganhar.

Esta escolha cênica remontava à origem do grupo que teria surgido, em 1968, de uma *komba*, o ritual de encerramento do óbito. Assim é narrada a origem do grupo, por um dos seus dirigentes, um homem de cerca 55 anos:

Na komba de um jovem resolveram pegar nos instrumentos. Desde o seu começo o Nzanga Mundo foi o grupo que mais ganhou. Tem treze títulos. Há cinco anos não ganha. Pensamos então que isso é devido à alguma coisa que estamos devendo aos nossos antepassados. Este ano queremos então homenagear esses espíritos para voltar a ganhar. (O., janeiro 2013).

A escolha do Nzanga Mundu de apresentar como tema do carnaval de 2013 uma *komba* não se devia apenas à vontade de homenagear alguns ilustres “espíritos” de membros do grupo, hoje falecidos, para poder, enfim, voltar a ganhar. Esta escolha situava a performance na raiz do gênero *semba*, que surge como música improvisada nos funerais.¹⁴³

O *semba* como música de “óbito” é assinalado por Ana Sousa e Santos, que descreve, logo a seguir, os rituais funerários baseados na possessão ritual (Santos, 1970: 65). A associação do *semba* a práticas funerárias centradas na possessão é igualmente afirmada por Roldão Ferreira. Com base em fontes orais, o folclorista afirma que o *semba*, prerrogativa do carnaval ilhéu e litorâneo em geral, proviria de uma “dança espírita”, *[ki]mulala* ou *malabakata*, dedicada ao espírito Dinyânga, espírito de caçador.¹⁴⁴ A introdução desta “dança espírita” na Ilha dever-se-ia às visitas das gentes dos musseques em circunstâncias cerimoniais, mais especificadamente nas cerimónias funerárias. Sempre segundo o folclorista, um papel de destaque na introdução desta dança na ilha teria sido desempenhado pelos “Nzau e Nzetu (Cabindas e Solongos)”, designações ainda hoje empregadas na ilha para definir os oriundos das províncias litorâneas do norte de Cabinda e do Zaire, que sempre forneceram um importante contingente populacional para a Ilha (*cf.* capítulo II).¹⁴⁵

“O carnaval teve sempre maior pujança na área do litoral, ou seja no seio dos ilhéus, e isso em parte deveu-se aos Nzau e Nzetu (Cabindas e Solongos), que transportaram para os axiluanda a dança Muala

¹⁴³ O grupo Kyela do bairro setentrional do Sambinzanga teria origem desta mesma forma.

¹⁴⁴ Esta informação foi levantada por Roldão Ferreira por volta do ano 2000, junto de pessoas do Bengo (Catete, Macoro) que tinham na época uma idade superior aos sessenta anos. Estes deslocamentos cerimoniais de pessoas dos ditos musseques para a Ilha para a execução cerimonial da dança Muala aconteceriam por volta dos anos 1920. Esclarecimento oral de Roldão Ferreira em 22/5/2014. Óscar Ribas, em *Izomba*, fala da “Quimuala” como uma derivação surgida por volta da entrada do século XX da dança Jimba, característica dos musseques de Luanda (Ribas, 1965: 70). A importância desta ancestralidade ligada à caça se manifestaria, ainda hoje, na presença maciça do espírito Dinyânga entre os ilhéus, com função de caçador de bruxas (depoimento oral de Roldão Ferreira em 22/5/2014).

¹⁴⁵ A C.P.C.V., por sua vez, observa as semelhanças do *semba* do carnaval luandense com danças praticadas pelas populações do litoral ao norte (“Nzawu” e “Nzetu”) e ao sul de Luanda (C.P.C.V., 1985: 31).

de ação rítmica Semba, exibida em momentos de recreação. De Luanda, a partir dos musseques Kamama, Kapari e Mulenvu, saiu a dança de recreação espírita, denominada Kimuala, que em dias de óbito, os daquela zona desciam até à zona litoral para junto dos axiluanda exibirem-se em gesto de solidariedade fraterna. A dança Kimuala é dedicada ao espírito Dinyânga (caçador) e é exibida por ocasião de morte de um grande mestre de caça. Nas regiões de Viana e Ilha de Luanda o mesmo tipo de dança é denominado Mabalakata. O seu estilo rítmico deu lugar ao tipo de dança Semba no carnaval luandense (Ferreira, 2002 s/p).

A associação do *semba* ao cantar dos óbitos faz parte do senso comum ilhéu. Nas palavras da cantora do grupo, a sembista Tonicha Miranda, o *semba* é um cantar que surge do chorar.

“O pescador, no óbito chora, depois toca” (28/1/14).

O chorar, o cantar, o comer e o tocar seriam ações impregnadas de uma afetividade própria às cerimónias funerárias. Em Luanda, designa-se “óbito” uma prolongada sequência ritual (de um, seis ou doze meses) marcada por reuniões em ocasião das missas que marcam a progressão espiritual *post mortem* do falecido. O óbito começa com o anúncio do decesso. Depois da missa e do enterro, celebra-se a missa do 7.º dia. Passados trinta dias ou um ano, faz-se a *komba*. A *komba* é o ritual de encerramento do óbito e é ocasião de uma grande festa.¹⁴⁶ Na madrugada, “varrem-se as cinzas”: o lixo de casa é varrido e levado à praia. O óbito é definitivamente encerrado.

Ao longo desta prolongada mobilização ritual, cadenciada por repetidas etapas, parentes e vizinhos se reúnem na casa do falecido e ali permanecem durante vários dias. Na casa, reservada à viúva ou a quem seja a pessoa enlutada, que nesta delicada fase de separação do morto está passando por complexos tratamentos e cuidados rituais, não cabe todo o mundo. Os hóspedes dormem na rua, sobre esteiras, convivendo, comendo, bebendo, enganando o tempo, contando histórias.

As cerimónias funerárias representam, de maneira particularmente concentrada, uma espécie de norma cultural no que toca às relações entre vivos e mortos. Por intermédio dos mortos, os vivos partilham a comida, e esta comensalidade partilhada encarna uma norma social. A histórica abundância alimentar da Ilha torna possível prolongar os convívios desta natureza.

Uma voz se levanta, alterada pela bebida e pelos afetos do momento, pela saudade do falecido, por uma lembrança dos tempos vividos juntos. Estes sentimentos complexos de dor e de ternura se expressam num chorar que se torna canto. Logo, pratos e garfos utilizados durante a refeição se

¹⁴⁶ No caso da morte de um homem, a viúva esteve durante quinze dias em casa, no quarto, a “viuvar”. A *komba* é o momento em que a viúva pode tirar o luto. As mulheres dão-lhe um banho e gritam-lhe: “onde ela passa já não é homem, é mulher”. Sobre as cerimónias funerárias das populações luandenses, e mais em particular da Ilha, vejam-se os trabalhos de Ana Sousa Santos (1960, 1970) e Cardoso (1972).

tornam instrumentos de acompanhamento. O mesmo acontece com as garrafas vazias. O chorar, o cantar, o comer e o tocar seriam um conjunto de ações funcionais à transformação dos sentimentos. A cooptação para fins musicais dos objetos funcionais (como a banheira, usada no transporte e no tratamento do peixe) acompanharia um percurso de condução dos afetos da dor para a comunhão e a produção de música.

Nos óbitos, a materialidade joga, assim, um papel central. De um lado, serve a intermediação entre as pessoas. Os utensílios de comer, e, em particular, os recipientes, sempre insuficientes perante o número dos presentes, são partilhados, criando comunhão na comensalidade. Num óbito podem até (devem?) faltar pratos e cadeiras. O que não pode faltar é a comida. Por outro lado, a cooptação dos mesmos objetos que serviram para comer para fins musicais parece jogar um papel-chave na (trans)formação dos sentimentos.

Estamos no óbito da avó octogenária de um dos membros do grupo. Depois da missa, os homens conduzem o corpo para o cemitério. As mulheres se congregam na casa da falecida. Na rua colocaram mesas. Levantaram algumas lonas para criar sombra. Num corredor, a filha, sentada sobre um *loando*,¹⁴⁷ recebe os pêsames. É servido peixe frito com mandioca. Estou sentada com mais três mulheres, bem conhecidas. Tete e América dividem um prato. Fina e eu dividimos um outro. É servida a *canjica*, comida tradicional dos óbitos, à base de milho (ou feijão, como neste caso) e óleo de dendê. É preciso comê-la para “tirar a djila”.¹⁴⁸ Os homens voltam do cemitério. Vão dar os pêsames às parentes mais chegadas da falecida (outras mulheres se juntaram à filha, sentando-se sobre o *loando*). Quando depois de várias horas é servido o “muxiluanda” (farinha, peixe e caldo, tudo misturado) os pratos, já insuficientes para todo o mundo, acabaram. Isso nos obriga a comer da panela. A falta de louça cria uma comensalidade mais íntima: o acesso à comida não é mediado por pratos individuais. Antes eu partilhara o prato com Fina, agora partilho a panela com todas as colegas de mesa.

Todos os presentes estão ligados ao grupo carnavalesco. Alguém entoia uma cantiga do grupo, os outros seguem esboçando batucar uma garrafa, das muitas já esvaziadas, com o garfo.

Trinta dias depois do óbito realiza-se a *komba*. Ao anoitecer voltamos à casa onde morava a falecida. Desta vez já não há mesas: foram estendidos *loandos* no chão exterior. O registro é plenamente festivo. As participantes vestiram panos. Tons claros e coloridos substituíram o cinza e o azul escuro.¹⁴⁹ A filha da falecida, que há um mês recebia os pêsames, hoje se encontra do outro lado da estreita ruela, ocupada a grelhar o peixe que é servido aos presentes. Somos convidados a nos acomodar sobre os *loandos*. O neto da falecida nos serve feijão e peixe frito.

¹⁴⁷ Esteira.

¹⁴⁸ Esta expressão significa remover a proibição. Trata-se de uma obrigação ritual. Esta comida é consumida exclusivamente no dia do enterro, sendo as reuniões funerárias sucessivas (nomeadamente a *komba*), acompanhadas por outras comidas como *matete*, feijão, churrasco.

¹⁴⁹ Em objetos rituais, como fitas e *missangas* (colares de pérolas de vidro), o azul escuro funciona como o preto, constituindo uma atenuação do mesmo princípio.

Estamos todos sentados no *loando*, apoiados uns nos outros. As cervejas consumidas e o peixe servido são pretexto para conversar sobre as *dijlas* de cada um (tabus ditados pelos espíritos).¹⁵⁰ Quando muitas garrafas já foram esvaziadas, o canto se levanta. Logo começa o acompanhamento com as garrafas, que são percutidas com os talheres. Pega-se nas banheiras (bacias), revertem-se sobre o peito e toca-se nelas com as mãos. O neto da falecida entoia:

Uêe Ngambaxé

Ianguxê

O kamba sonhikwe

O kina kioloswata okembu

Tungo nzo

Kulemba manha kota

Traduzido sumariamente, este canto é um desafio lançado – segundo o cantor – “de um primo a um outro primo”, de nome Sebastião, que, apesar de não passar por dificuldades econômicas, não honra o compromisso com a primeira mulher, como deveria, pedindo-a em casamento e construindo uma casa para ela: “Ngambaxe, veste bem, anda bem e ainda assim não pede a primeira mulher e não lhe constrói uma casa?”. As mulheres presentes respondem repetindo.

Pelas cinco da manhã os parentes varrem as cinzas e lavam a praia onde aspergem cerveja. São os parentes que varrem as cinzas, mas os outros participantes na *komba* acompanham o cortejo à praia. Depois de uma ducha vão à missa, que encerra o óbito.

As cantigas podem ser de conhecimento geral ou improvisadas no momento. O que conta é a qualidade do canto. Conforme explicado pela cantora Tonicha Miranda, que faz questão de acompanhar os mais velhos da Ilha, os quais têm a reputação de serem exímios cantores, bom cantor é aquele que tem canto dolente. Esta qualidade afetiva seria típica do *semba* enquanto gênero distintivo da ilha, o que o diferenciaria substancialmente, por exemplo, do samba brasileiro.

“Chorar é típico das ilhas em geral: São Tomé, Cabo Verde... Eu me identifico na música de Cabo Verde mais do que na música brasileira, caracterizada pela sátira. Tem um canto dolente que é próprio do mar. O pescador quando fica cosendo rede, olhando pro mar e cantando, parece que tem um espírito com ele. Pescador antigamente passava o dia na praia. Os nossos avós, a mulher dele tá em casa a esperar que o marido chegue do mar. O mar nunca se sabe, a gente não sabe o que há lá em baixo. Uma flor vai lentamente, uma pessoa afoga de repente. Os óbitos antigamente eram trinta dias. Quem abastecia o óbito era o pescador, com *mufete*¹⁵¹ e *muzongué*. A viúva passava do quarto para a sala e trocava os panos de preto para azul. O pescador, no óbito chora, depois toca. As cantigas eram criadas no momento. Os

¹⁵⁰ Uma das mulheres presentes não pode consumir o tipo de peixe que foi servido por ser *dijila* do seu *kalundu* (espírito), por isso está comendo só feijão. O seu *kalundu* apenas lhe permite comer peixe de escama. “Se eu comer peixe sem escama passo mal, fica no meu estômago”. Ciente da natureza da sua recusa, o neto da falecida homenageada lhe serve uma sardinha. Beber da garrafa é, ao contrário, uma *dijila* generalizada a todas as pessoas que têm espírito, sendo, inclusive, própria do povo de santo no Brasil. Ante a reprovação das demais, algumas pessoas tentam contornar esta *dijila* soprando na garrafa antes de beber.

¹⁵¹ Peixe grelhado.

instrumentos eram tudo aquilo que tinha servido para comer: pratos e banheiras de alumínio ou lata, garrafa. Banheira era feita pelo funileiro. Funileiro fazia. O prato era em esmalte, não parte. A música típica da Ilha era só a voz do pescador, o apito. O pescador tinha em volta pássaros, as aves marítimas” (Tonicha Miranda, 22/1/2014).

A ausência, na música da Ilha, de membranofones fabricados em madeira é representada como tradicional.¹⁵² Os instrumentos da percussão tradicional são banheiras (bacias) em lata ou alumínio, pratos em esmalte.¹⁵³ Saídos das mãos do funileiro, é em mãos femininas que esses utensílios se tornam instrumentos.



Na *komba* os acessórios da refeição viram instrumentos.

A esta base rítmica, no xinguilamento (prática ritual encentrada na possessão que inclui a execução de música) se acrescenta a *dikanza*. Já na música de carnaval juntam-se cornetas, feitas com latas de azeite ou óleo de palma.

Os instrumentos atualmente utilizados pelo grupo carnavalesco Nzanga Mundu são membranofones feitos com latas de várias capacidades (da lata de leite Ninho até aos vinte litros) e

¹⁵² Esta ausência se inscreve em uma ecologia específica. Como já destacado nos anos 1960 por Ana Sousa Santos, na Ilha não existem árvores. Por isso os seus habitantes dependem de outras áreas circundantes de Luanda para a aquisição de objetos em madeira, como, por exemplo, as canoas antigamente usadas na pesca (Santos, 1960: 140; e cf. capítulo II). Numa fotografia tirada na Ilha de Luanda, reproduzida pela mesma autora, podemos ver um “batuque” (*Idem*: fig.1). Este documento representaria uma exceção ou provaria um hábito, hoje em desuso, de adquirir e tocar membranofones em madeira.

¹⁵³ F: “Mas por exemplo na música típica da Ilha, no xinguilamento, não tem tambores?”.

Tonicha: “Não, banheira em lata ou alumínio, feita pelo funileiro, e prato em esmalte, que não parte. A percussão é feminina. No xinguilamento tem *dikanza* também. No xinguilamento as cantigas são improvisadas, mas cada caso é um caso”.

peles animais,¹⁵⁴ que se carregam a tiracolo. A percussão da bacia é assegurada por uma mulher que herdou essa competência da sua falecida mãe. Havia no grupo um exímio tocador de garrafa, hoje falecido, que infelizmente “não deixou com ninguém”.

O funcionamento específico da auto-representação

No carnaval de Luanda se observa um repertório de especificidades expressivas, que supostamente correspondem a especificidades sociológicas. Através da etnografia do carnaval, procurámos situar o grupo da Ilha em um campo de diferenças, estando atentos aos modos como o grupo da Ilha se representa e como representa a sua diferença em relação aos outros grupos.

Depois de problematizar a noção de gênero, situando-a historicamente, tentei delimitar o *semba* através da sua comparação com os outros gêneros presentes no carnaval luandense atual.

Semba: da polissemia que surge em torno de uma umbigada

Ao longo do capítulo vimos como o termo “semba” é utilizado primeiramente pelos atores para indicar um motivo coreográfico, isto é, o encontro dos umbigos. Dançando juntos, o rei e a rainha dão “semba”, sublinhando o fato de serem um casal. Este motivo de “fazer casal” por meio da aproximação dos abdômens não é, contudo, prerrogativa exclusiva da dança do Nzanga Mundu, hoje convencionalmente inscrita num tipo chamado *semba*.

A *semba* (no sentido de umbigada) se encontra também na *kazukuta*. “*Semba*” e “*braço dado*” constituiriam um elemento coreográfico característico (C.P.C.V., 1989: 36).

Faltam dados etnográficos para saber se e como é definida a aproximação abdominal entre o dançarino e a dançarina executada, por exemplo, no gênero dito *cabecinha*, hoje representado pelo grupo Nginga Mbandi, cuja dança foi anteriormente descrita. Não será supérfluo observar que este movimento de aproximação dos umbigos é aí realizado de maneira diferente. No *semba*-gênero a *semba*-umbigada é instantânea; na *cabecinha* este contato se prolonga durante alguns instantes, enquanto o movimento dos quadris continua.

Nos usos linguísticos que vigoram no Nzanga Mundu, os (poucos) que usam o termo *semba* para designar outra coisa além da umbigada, o empregam para se referir o que tocam (veja-se o depoimento da compositora Tonicha Miranda).

Consultando a literatura, em Ribas, “semba” é um termo que não aparece a propósito das danças carnavalescas, mas sim no sentido de umbigada (Ribas, [1964] 2009: 331; 1965: 55, 58). A

¹⁵⁴ Os grupos recentes apresentam membranofones em madeira.

umbigada é o motivo coreográfico fundamental da *massemba* (*Idem*: 27), gênero musical e coreográfico hoje conhecido como *rebita*. Em Bettencourt, esta mesma dança é chamada simplesmente de “*semba*” (Bettencourt, 1965: legenda das fotos 51, 52, 53). Ana de Sousa e Santos também se refere a esta mesma dança – que considera a forma urbana e evoluída do *caduque* de Duque de Bragança – ¹⁵⁵ pela designação de *semba* (Santos, 1970: 68).¹⁵⁶ No citado trabalho, a mesma autora, referindo-se à fala dos informantes, introduz um terceiro uso do termo *semba* para se referir ao evento dançante, o baile.¹⁵⁷

Na literatura até aqui examinada, produzida entre os anos 1960 e 1970, o termo *semba* (ou a forma plural *massemba*) é utilizado para designar a *rebita* ou é empregado, conforme os usos linguísticos dos atores de ontem e de hoje, para designar, mais especificadamente, a umbigada como motivo distintivo da mesma (*cf.* capítulo VII).

Em Óscar Ribas o termo *semba* aparece, enfim, num terceiro sentido: a *massemba*, a qual teria dado vida à «*semba angolana*» (Ribas, 1965: 56), isto é, ao gênero musical que se dança em casal.¹⁵⁸

O uso do termo *semba* para designar um gênero de dança carnavalesca é referido nos escritos da Comissão Preparatória do Carnaval da Vitória (C.P.C.V, 1985: 26 e seguintes) como senso sinônimo de “*varina*”. Roldão Ferreira¹⁵⁹ nos alerta para o fato de que “*varina* não é toque, é traje”. Esta advertência do folclorista nos leva a pensar que a definição do toque dos grupos que vestem *varina* como “*semba*” seria o resultado de uma afirmação de um critério musicológico. A continuidade (coreográfica, musicológica, sociológica e cultural) entre a dança carnavalesca, a *rebita* e a dança de casal é objeto de debate (veja-se Anexos). Entretanto, o senso comum luandense reconhece uma continuidade sociológica entre o *semba*-dança de casal e o gênero carnavalesco atualmente conhecido pelo mesmo nome. Os bairros especializados no *semba*-dança de casal seriam, assim, os mesmos que tradicionalmente dançam *semba* no carnaval. Nessa geografia

¹⁵⁵ Não se pode deixar de observar como o nome do gênero músico-coreográfico “*caduque*” ressoa claramente a autodesignação dos habitantes de Duque de Bragança que os praticam (“*akua Duque*”), referida pela autora (Sousa Santos, 1970: 68). Este exemplo basta para alertar mais uma vez acerca da necessidade de observar de maneira etnograficamente atenta, mas também crítica e analítica, os usos linguísticos locais concernentes aos nomes atribuídos às práticas dançadas. Este dado de Ana de Sousa e Santos, juntamente com os de Ribas, apresentados em *Izomba*, mostram como os nomes próprios podem ser a versão “congelada” da história e da história sociológica dos grupos.

¹⁵⁶ Do ponto de vista linguístico vale lembrar que *semba* é a forma singular, enquanto *massemba* é a forma plural do mesmo substantivo.

¹⁵⁷ “*Nas sembas*” (*Ibidem*). Em nota: “Nesta sociedade não usam o plural do vocábulo em kimbundu, mas sim em português (*Idem*: 71).

¹⁵⁸ No seu livro dedicado à relação entre música e nacionalismo, Marissa Moorman define *semba* como todas as manifestações musicais fruídas pela população angolana nas décadas anteriores à independência. Este amplo leque de música local vem a constituir a base cultural para pensar uma nação politicamente autônoma. Em vez de uma definição estritamente musicológica, a autora adota uma visão mais abrangente que abarca no *semba* “other genres of popular urban music (*rumba, cabetula, kazejuta, and rebita, among others*)” (Moorman, 2008: 8).

¹⁵⁹ Comunicação oral em 29/4/2014. Esta distinção era clara para as pessoas junto das quais conduzi a etnografia. Ao dizer “dançar *varina*”, se referem ao fato de dançar a personagem *varina*.

urbana da dança, aos bairros que dançam *semba*, no sentido de dança de casal (o Prenda, a Samba e a própria Ilha), se contrapõem os bairros que dançam kuduro (os bairros da periferia norte e leste da cidade, como o Cazenga, o Rangel e o Sambinzanga).¹⁶⁰

A abordagem descritiva adotada pretendeu articular um ponto de vista externo sobre este campo de diferenças com um ponto de vista interno ao grupo, composto por pessoas nascidas e residentes na Ilha. A primeira oposição que emerge a partir de um olhar externo é, em primeira aproximação, aquela entre danças rurais e danças urbanas e, dentro das segundas, entre dança das populações costeiras e dança dos outros. Esta dupla diferenciação e, mais em geral, a divisão por gêneros é relevante do ponto de vista coreográfico e musicológico. Todavia, não é objeto de muita atenção do ponto de vista interno. Na perspectiva interna, a especificidade do grupo da Ilha é representada em termos de distinção.

Na descrição da performance do grupo da Ilha observámos uma riqueza do repertório imagético, em particular uma riqueza da galeria de personagens/figurantes. A especificidade do grupo da Ilha não se limita a um repertório próprio de figuras salientes. A característica principal é um processo criativo próprio, com base num critério específico de combinação de personagens. Uma característica fundamental é a referência à própria realidade sociológica. Esta referência ao real funciona de uma maneira característica. Pescadores e peixeiras se misturam com reis, rainhas, zorros e gentios. A performance resulta da combinação entre o real e o fantástico. A referência à realidade local do grupo é eficaz justamente na medida em que é *intermitente*. Chamo de eficácia da performance a capacidade de transmitir uma imagem do grupo.¹⁶¹ A afirmação da própria identidade funciona particularmente bem porque carece de sistematicidade. A performance do Nganga Mundu não é uma galeria de personagens fantásticas, nem uma galeria de réplicas de personagens reais. É uma mistura dos dois. A eficácia da performance depende da intervenção pontual e recorrente de algo plenamente real. Na perspectiva do grupo, a possibilidade de “ganhar” assenta neste recurso sistemático e pontual a elementos reais. A rainha deve ter realmente superado os rituais de fecundidade. Os figurantes pescadores podem ser outra coisa na vida real, mas o comando da dança só pode ser confiado a um pescador, mestre e dono de redes na vida real. Esta intervenção pontual do mundo real é bem simbolizada pelo *kikombo* de pescador que emerge sob o chapéu militar.

Neste processamento artístico da própria realidade sociológica (nesta reflexividade) emerge uma disposição de se mostrar como se é. Esta tendência para a reprodução do real é o procedimento

¹⁶⁰ Depoimento oral do campeão nacional de kizomba em 2011, recolhido em maio 2014.

¹⁶¹ Vale ressaltar a diferença com os novos grupos. Estes não exibem o mesmo procedimento criativo.

expressivo característico do grupo. Esta disposição para se revelar em vez de recorrer a inversões paródicas revela um orgulho subjacente.

Este orgulho não poderia se expressar melhor do que na frase: “Eles eram da sanzala, nós caprichávamos”. A Ilha “não é musseque”. Exibir zorro no meio de pescadores e peixeiras significa ostentar o acesso a um repertório imagético que vai muito além do território restrito.

A característica das exibições carnavalescas do grupo da Ilha é exibir elementos da própria identidade. Os ingredientes fundamentais da auto-representação são a abundância alimentar em peixe, a opulência em bens de ostentação materiais e simbólicos do exterior (os panos), a observância de rituais tradicionais, uma propensão para a partilha de uma vida coletiva, o convívio mediado pela ecologia (deitados na areia). Um último elemento que surge, é a sistemática ideia do par, do casal. Esta insistência simbólica no par (pescador e peixeira, rei e rainha) se articula com uma ênfase no poder das mulheres. As varinas ostentam riqueza e a rainha é a cabeça da dança. No capítulo seguinte mergulharemos nestes aspetos de identidade da Ilha, fornecendo uma contextualização histórica e sociológica dos mesmos.

II

“Axiluanda é comida”

Territorialidade, descendência e especialização profissional

No capítulo anterior tratou-se de considerar as danças carnavalescas no seu valor de expressão de diferenças entre grupos populacionais da cidade de Luanda. A etnografia do carnaval permitiu situar o grupo da Ilha num campo de diferenças e semelhanças performadas. A focalização na performance do grupo carnavalesco da Ilha permitiu detectar algumas características da sua auto-representação. O que se revela é um grupo que reivindica uma identidade baseada na especialização piscatória e marítima e faz questão de se diferenciar orgulhosamente. Neste capítulo tratamos, então, de enquadrar a dança carnavalesca e as demais práticas dançadas, que serão examinadas ao longo da tese, em um contexto mais abrangente. Isso nos permitirá destacar alguns elementos que definem o funcionamento local da identidade.

Quem são os atores das danças que constituem o objeto desta etnografia? Numa primeira aproximação pode-se dizer que são, em sua grande maioria, nascidos e residentes na Ilha de Luanda (cf. Anexos). Pelo fato de serem da Ilha de Luanda fazem questão de se definir por meio de uma categoria própria, em português: “ilhéus”. Temos aqui três “ingredientes” maiores: o lugar de origem, o local de residência e um nome.

Um nome específico – no caso, “ilhéu” – concentra em si a representação de uma identidade particular. A definição local corrente de “ilhéu” dialoga com uma categoria erudita, a de *muxiluanda*, ou *axiluanda*, no plural,¹ que surge na literatura histórica e antropológica como etnónimo referente, em primeira instância, aos pescadores de Luanda, residentes nas ilhas do cordão sedimentar.

Quem é *muxiluanda* e quem é, simplesmente, de Luanda² não é uma questão banal. A monografia seminal do antropólogo angolano Ruy Duarte de Carvalho (1986), editada em português no ano de 1989, foca precisamente as especificidades *axiluanda*.

O argumento da investigação de Duarte de Carvalho é que os axiluanda existem na medida em que são “diferentes”. Eles se reconhecem e são reconhecidos como “diferentes” entre a restante população luandense. O seu etnónimo é a primeira marca da sua diferença. Uma identificação

¹ Enquanto a primeira referência se deve a Cardonega (1681), sob uma outra grafia, a fixação da grafia corrente se deve a Chatelain (1889), na forma plural de axiluanda, e a Cordeiro da Mata, na forma singular muxiluanda (Mata, 1893: 115). Cf. Duarte de Carvalho (1989: 59).

² Correntemente dito *kaluanda*.

etnonímica “enuncia uma especificidade social, econômica e cultural” (*Idem*: 77). Este argumento baseia-se em observações anteriores. Outros autores reconheceram aos *axiluanda* uma diferença cultural (Santos, 1960: 133; Bettencourt, 1965: 112; Valente e Oliveira 1966: 264; Amaral, 1968: 72), somática (Cunha, 1943: 30), um elevado índice de homogeneidade cultural (Santos, 1960: 8; Bettencourt, 1965: 112), um certo tradicionalismo, inclusive no que concerne ao seu traje típico (Bettencourt, *ibid.*). Os *axiluanda* são aristocráticos (Capello e Ivens, 1886: 75), constituindo uma espécie de fidalguia (Chatelain 1889: XIV), dando prova até de uma resistência ao modo de vida dos brancos (Bettencourt, 1965: 112).

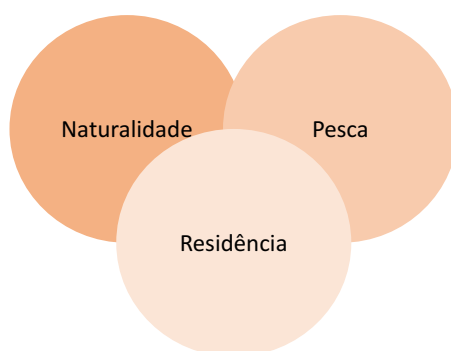
A categoria *muxiluanda* dependeria de uma combinação de especialização profissional e ligação a um lugar, a Ilha.³ O local de nascimento e de residência, e a relação com o próprio etnónimo *muxiluanda*, são objeto de uma controvérsia ocorrida no meio luandense nos anos 1940, referida por Ruy Duarte de Carvalho. O debate⁴ contrapunha Júlio de Castro Lopo, publicista que se qualifica como “português velho residente”, e Lourenço Mendes da Conceição, que se qualifica “filho do país”. O velho residente defende a ideia de que se utiliza o termo *muxiluanda* para designar “o negro que *habita* a ilha de Loanda e o que *pesca* na mesma ilha ou *lança a rede*” e esclarece que já não pode ser *muxiluanda* aquele que “não for habitante da ilha de Loanda, embora ali tenha nascido [...] ainda que continue pescando ou a lançando a rede de pesca (Castro Lopo, 1942:14 *apud* Duarte de Carvalho, 1989: 60 e 199). O filho do país lhe responde reivindicando que Muxiluanda tanto pode significar o natural da Ilha de Luanda e que nela habita, embora não se dedique ao ofício da pesca, como o indivíduo que nessa ilha se entrega à pesca, quer nela tenha ou não nascido. Se o indivíduo, não natural da ilha, passa a exercer sua profissão de pescador fora dela, deixará, por isso mesmo, de ser chamado muxiluanda; mas o natural da mesma Ilha, que transfira a sua residência para qualquer outro ponto, continuará a ser realmente muxiluanda (isto é, natural da Ilha de Luanda), quer continue a pescar, quer se entregue a outras ocupações (Conceição, 1943: 58-59 *apud Ibidem*).

“Velho residente” - Júlio de Castro Lopo	“Filho do país” - Lourenço Mendes da Conceição
- Negro que habita a Ilha de Luanda, - que pesca ou lança rede na mesma ilha.	- Natural da Ilha de Luanda e que nela habita, mesmo que não se dedique à pesca - O indivíduo que nessa ilha se entrega à pesca, quer nela tenha ou não nascido.
Quem nasceu mas não reside deixa de ser <i>muxiluanda</i> , ainda que continue pescando.	Quem <i>não</i> nasceu e passa a exercer a pesca alhures deixa de ser <i>muxiluanda</i>
- Residência e prática da pesca no lugar.	- Naturalidade <i>ou</i> assimilação por via do exercício da pesca.

³ Desde as crônicas mais antigas, a Ilha foi sempre chamada “de Luanda”.

⁴ O objeto primeiro da controvérsia tocava à grafia do nome da cidade. O habitante da Ilha de Luanda se chamaria *muxiluanda* “pela junção ao vocábulo *luanda* (nome próprio da ilha) e das formas possessivas *muene ua ia* (ele é de) ou *muene ua* (gente da), aglutinadas a *hixi* (terra)” (C. da Matta (1893:115 *cf.* Duarte de Carvalho, 1989: 59).

Sintetizam-se acima duas versões de reconhecimento da “muxiluandidade”. Uma primeira, mais restritiva, vincula de modo estrito essa identidade à pesca e à residência, e prevê a caducidade desse estatuto para quem deixe de residir na Ilha, ainda que continue praticando a pesca. Uma segunda, mais liberal, limita apenas a quem pesca, mas *não* nasceu na Ilha, a reversibilidade da condição *muxiluanda* caso vá exercer a pesca alhures. O que essas duas versões têm em comum é o reconhecimento de uma das modalidades de acesso à categoria de *muxiluanda*: pelo fato de pescar na Ilha de Luanda se pode ser *muxiluanda*. A muxiluandidade é uma condição acessível aos não naturais por via da pesca. O que diferencia as duas versões é, em ultima instância, o papel da descendência na definição da condição *muxiluanda* e, em particular, a possibilidade de herdá-la. Vinculada a um critério territorial e profissional, a *muxiluandidade* se apresenta como um estatuto, uma condição, cuja abrangência é objeto de debate.



Quem é *muxiluanda*?

Estas questões permanecem em aberto. Duarte de Carvalho decidiu testá-las num bairro: o bairro costeiro dos Imbondeiros, na área do bairro da Samba. A primeira observação do antropólogo é a inadequação da equação *axiluanda* = pescadores, já que “nem todos os pescadores são *axiluanda*” (Duarte de Carvalho, 1989: 76).

Muitos imigrantes, em particular de outras províncias de Angola (principalmente de Malange e Kwanza Sul) integram o processo da pesca, tão bem descrito pelo estudioso. Nas tarefas mais nobres da pesca engajam-se aqueles que se autodesignam “natos” (*Idem*: 71) ou “*akwazanga*” (*Idem*: 87),⁵ os quais se reconhecem, na sua maioria, como descendentes de Papa dya Kota, o qual veio a instalar-se nos Imbondeiros, fugindo da área meridional da Ilha, em particular da localidade outrora nominada Belela (ou, em português, Cabeleira), atingida pelas *kalembas* em meados do século XX. Um critério de descendência é, assim, introduzido por Duarte de Carvalho e lhe é

⁵ Literalmente “da Ilha”.

atribuído um papel eminente na definição da categoria étnica de axiluanda, ou, mais exatamente, na categoria local de “nato”, de “akwazanga”.

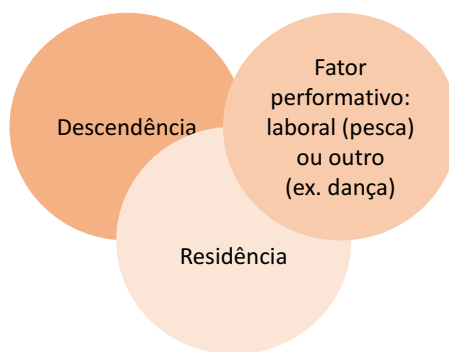


“Nem todos os pescadores são axiluanda”.

Vamos agora percorrer estas questões fundamentais (denominação, residência, especialização profissional e descendência) a partir dos dados recolhidos no terreno. A primeira constatação que emerge do terreno é a persistência da operacionalidade da diferença. A segunda constatação é que a designação culta de *muxi/axiluanda* tende a não ser empregada pelos atores, que, como vimos, privilegiam outros termos como “ilhéus”, em português, ou “anazanga”, em kimbundu. Os “ilhéus” se percebem e são percebidos como diferentes da restante população luandense.

Se a constatação de Duarte de Carvalho (que testou a ideia da especificidade muxiluanda com base na observação da prática produtiva da pesca) é a de que “nem todos os pescadores são axiluanda”, a primeira constatação com que me deparei no terreno é a de que “nem todos os ilhéus são pescadores”. Conforme enunciado por um interlocutor particularmente informado (o homem, em volta dos 50 anos, já desempenhou o cargo de presidente de uma associação local), se registra um declínio da pesca, em especial da pesca artesanal.

Os homens não são mais pescadores artesanais. O peixe é muito longe. Não dá pra ir e voltar no mesmo dia. Embarcam pra ficar no mar vários dias. Os homens hoje trabalham na indústria, alguns na tripulação [de navios]. As mulheres continuam sendo peixeiras. O trabalho do peixe em terra continua a ser rentável (O., janeiro de 2013).



Quem é “ilhéu”? A diferença performativa: do laboral ao recreativo?

A segunda constatação para a qual gostaria de chamar a atenção diz respeito às relações implicadas nos termos reservados para a autodefinição. O que emerge destas auto-designações é a importância do fator territorial na auto-representação. O termo kimbundu *anazanga* (como sinônimo de ilhéus), acrescenta um conceito de descendência. *Anazanga* (pl. do singular *monazanga*) significa literalmente “filhos da ilha”. Na noção de *anazanga*, a descendência é atribuída a um lugar. A descendência é localmente representada como um atributo de um território. Esses primeiros elementos nos permitem compreender que a Ilha não é meramente um lugar, caracterizado pela sua delimitação geográfica. A Ilha é, em si, uma noção na encruzilhada entre a dimensão geográfica e a dimensão genealógica.

O que estes usos linguísticos parecem prefigurar é a *preeminência* da territorialidade sobre a descendência, sem que, por isso, esta segunda deixe de ser relevante. A descendência parece constituir um critério de pertença subordinado à territorialidade. Sem antecipar conclusões, trata-se, então, de investigar as relações entre descendência, prática e territorialidade na determinação da identidade.

Referências históricas e antropológicas

Se deve a Duarte de Carvalho (1989) o mérito de destacar os elementos incontornáveis que informam uma identidade muxiluanda. Os elementos que sobressaem nas fontes históricas referidas aos axiluanda constituem uma identificação precoce com base nas suas ocupações distintivas ligadas ao mar (pesca, apanha de crustáceos, produção de cal e navegação), uma origem remota e duvidosa, um tratamento diferenciado por parte das autoridades coloniais desde os primeiros contatos e, na segunda metade do século XX, uma relação diaspórica com o seu território.

À chegada de Dias de Novais à baía onde seria fundada a cidade de Luanda, a Ilha se encontra habitada. Ali residia uma população subordinada ao rei do Congo, a qual se dedicava por conta desse à recolha do *nzimbo*, pequeno búzio que no reino corria como moeda.⁶

As primeiras notícias referentes à população da Ilha de Luanda sublinham a especialização laboral na pesca e na recolha do *nzimbo*. A população é, assim, identificada com base no seu modo de sustento ligado aos recursos do mar, cuja abundância é destacada muito precocemente nas crônicas como a principal peculiaridade ecológica da ilha (Pigafetta, 1978: 39). António de Oliveira de Cardonega – que não deixa de observar a capacidade dos habitantes da Ilha como “pilotos e marinheiros” – é o primeiro que, em 1681, se refere à população da Ilha com uma denominação própria: a de *mixiloandas* (Cardonega, 1972: 39-40).

Enquanto a Ilha abriga uma população sujeita ao Mani Congo, o litoral, onde a seguir surgirá Luanda, é despovoado e a sua pertença política é duvidosa. O que se sabe é que o rei do Ndongo controlava, a sul, a área chamada Mani Corimba e a foz do Kwanza e, a norte, até ao rio Dande (Birmingham, 1966: 39). Em 1575, em virtude das relações comerciais cada vez mais estreitas dos portugueses com o soberano do Ndongo, é fundada Luanda. Como mostrado por Venâncio no seu excelente estudo de sociologia histórica relativo ao século XVIII, a cidade se desenvolve na sua função de intermediária “entre um interior africano fornecedor de escravos e um Brasil consumidor” (Venâncio, 1996: 31). Desempenhará essa função durante dois séculos e meio, até à abolição do comércio de escravos, em 1836, data depois da qual a exportação de escravos continua de forma clandestina ao norte e ao sul da capital até pelo menos à década de 1850 (Ferreira Roq., 2012).

No contexto de uma cidade-porto especializada na exportação de escravos procedentes do interior, a autoctonia é o primeiro elemento distintivo dos habitantes da Ilha. A partir da autoctonia, o estatuto da população da Ilha aparece, ao longo do tempo, como substancialmente diferente daquele dos demais africanos da cidade, na maioria escravos procedentes do interior, em trânsito forçado para as Américas.

O carácter separado da população da Ilha está estreitamente ligado à sua sujeição ao Manicongo. Domingos de Abreu de Brito (cit. in Carvalho, 1989: 33) destaca a extrema vigilância das autoridades congolezas sobre a extração do zimbo e sobre a população, cuja mistura procuram evitar, decretando que “naquela parte em que se faz pescaria não possa haver comunicações das

⁶ A sujeição da Ilha ao reino do Congo é relatada pelo Pe. Garcia Simões, cofundador, com Paulo Dias de Novais, da cidade de Luanda (cf. Duarte de Carvalho, 1989: 38). A especialização da sua população na recolha do *nzimbo* fora documentada por Duarte Pacheco Pereira no seu *Esmeraldo de Situ Orbis, escrito entre 1505 e 1508* (1892: 31). Lopes, via Pigafetta, afirma existirem na Ilha sete ou oito aldeias, na principal das quais reside o governador emissário do Congo (Pigafetta 1978 [1591]: 38).

populações nem com portugueses, nem com seus escravos e escravas”.⁷ Após a derrota do rei do Congo pelos portugueses na batalha de Ambuíla, em 1665, a população da ilha, acusada de ter cooperado juntamente com o derrotado reino e com os holandeses durante a sua ocupação de Luanda (1641-1648), é condenada pelo governador Salvador Correia à servidão. A esta punição se refere o documento de 7 de Abril de 1765⁸, levantado por Duarte de Carvalho, onde se lê que

a Dom Francisco Matheus de Domingos é lido em língua «*kimbunda*» um ato de nomeação que o faz general e o investe no «posto de Governador dos Pretos Maxiloandas da Ilha de S. João da Catanga e Nâmbios do Quanza». Estabelece-se «que ele manterá o povo da Ilha em paz livre das superstições gentílicas, que atrairá e chamará todos os maxiloandas fugidos para acrescentar o seu povo e para cultivar as terras e pescar em boa harmonia e união [...] e que executará todas as ordens que lhe derem; e que assim o prometeu cumprir e de que faltando levemente a algumas destas circunstâncias deverá ser logo deposto do Estado e degredado para o Brasil [...]» (Duarte de Carvalho, 1989: 35).

Este precioso documento reproduzido em rodapé parece apontar para uma precoce opção das autoridades portuguesas por uma forma de governo indireto dos habitantes da Ilha, ficando a vigilância do seu trabalho de pesca e cultivo confiada a um representante indigitado. Ao designado Dom Francisco Matheus de Domingos – cuja nomeação lhe é lida em língua «*kimbunda*», pormenor que deixa supor que esta fosse a única língua que dominava – cabe manter o povo da Ilha em paz e livre das superstições gentílicas, sob pena de ser *degredado*⁹ para o Brasil.

A derrota infligida ao reino do Congo na batalha de Ambuíla tem, assim, como consequência a sujeição dos axiluanda aos portugueses, através da nomeação dos seus “capitães”, conforme testemunhado igualmente, em 1702, pelo missionário francês De Lucques. São João era a aldeia principal da Ilha e aí residia “le capitain en chef. Celui-ci est noir” (Venâncio, 1996: 42).¹⁰

Se compreende, então, como a especificidade do povo da Ilha passa a definir-se também por uma modalidade de sujeição aos portugueses diferenciada da sujeição dos africanos presentes na cidade. Enquanto estes segundos são escravos procedentes de outros lugares e destinados à exportação, o tipo de sujeição reservado aos axiluanda é de natureza diferente. De certa forma eles constituem um corpo social autónomo, com o qual os portugueses têm que se confrontar no

⁷ Domingos de Abreu de Brito, “Sumário e Descrição do Reino de Angola”, *Arquivos de Angola*, vol. 3 (25-27), 1937, pp. 249-290; *apud* Duarte de Carvalho, 1989: 33.

⁸ Códice 2821, 91CS-23, pág.16; Centro Nacional de Investigação e Documentação Histórica de Angola.

⁹ Este termo, ainda hoje usado pelas pessoas junto das quais conduzi a etnografia, aponta para uma reflexividade semântica em torno das condições de afastamento involuntário. Mais concretamente, para uma diferenciação entre quem é susceptível de degredo e quem é susceptível de escravidão. A diferenciação do estatuto dos sujeitos dependeria substancialmente da pena a que estavam sujeitos. A sutileza destas categorias e o seu uso discricionário com vista à maximização da produção de escravos, foi observada nos trabalhos históricos mais recentes sobre a escravidão (Madeira Santos, 2012; Cândido, 2013; Ferreira Roq., 2014).

¹⁰ Laurent de Lucques, *Relation sur le Congo du Père Laurent de Lucques (1700-1717)*, ed. de J. Cuvalier. Bruxelles, Institut Royal Colonial Belge, 1953 :37.

processo de expansão territorial do seu domínio efetivo, que tem em Luanda o seu ponto de irradiação. Luanda, “ao contrário das chefaturas políticas africanas, era uma colônia cujos governador e funcionários superiores representavam os interesses de um Estado europeu, Portugal” (*Idem*: 22). Neste contexto – nos informa o historiador – os axiluanda gozam de uma autonomia em relação à cidade, a qual se manifesta, um século depois da sua conquista ao rei do Congo, na sua ausência nas estatísticas dos últimos anos do século XVIII respeitantes à população da cidade (*Idem*: 46). Este dado, juntamente com os outros anteriormente fornecidos, esclarece como a Ilha não era, até então, cidade.¹¹

As fontes examinadas traçam uma história marcada por etapas progressivas de sujeição da população da Ilha ao poder português sediado em Luanda. Compreender como e quando a Ilha de Luanda vem definitivamente a integrar a colônia caberia a um estudo mais propriamente histórico.¹² O que cabe destacar desde já, para compreender os dados que surgem na etnografia, é a ideia consolidada entre os historiadores de que os habitantes das ilhas do cordão sedimentar mantiveram historicamente uma posição diferente e de certo modo privilegiada, quando comparada com a da restante da população negra presente em Luanda. Esta convicção largamente partilhada, inclusive pelos próprios ilhéus, não pode ser compreendida sem que se leve em conta a consciência histórica generalizada da especialização negreira da cidade de Luanda. As fontes históricas e os dados etnográficos convergem ao afirmar que neste contexto negreiro os ilhéus *não* teriam participado enquanto vítimas da escravização.

A crônica penúria alimentar da cidade, tão bem descrita por Venâncio, e a consequente dependência da cidade dos recursos extraídos do mar pelos habitantes da Ilha, faria com que lhes fossem atribuídos privilégios, como por exemplo a isenção do *dízimo* (Bettencourt, 1965:116).¹³ Aos habitantes da ilha cabe, de fato, abastecer a cidade, não apenas em peixe fresco e seco (alimento, este último, de vital importância para os navios que deixam Luanda, e, em particular, para os navios carregados de escravos), como também em água, da qual a cidade é cronicamente carente (Stamm, 1972: 581).

Embora a ideia da isenção dos habitantes do litoral à escravidão – que seria sugerida por trabalhos históricos anteriores (Miller, 1988, in Cândido, 2013: 241) – tenha sido refutada por

¹¹ A pertença seletiva à cidade (afirmada por alguns aspectos e negada por outros) é recorrente ainda hoje na representação que os ilhéus se atribuem.

¹² Para produzir uma verdadeira história local seria oportuno reconstruir as etapas da sujeição da população da Ilha ao poder português nas duas vertentes, secular e eclesiástica. Na oitava década do século XVI, os jesuítas já estão instalados na Ilha, tendo nela o seu ponto base (Birmingham, 1966 :51).

¹³ Esta informação é negada por Venâncio, que defende a sujeição da população da Ilha a essa imposição (Venâncio, 1996: 97).

estudos mais recentes,¹⁴ não tenho conhecimento de estudos que neguem, definitivamente, a ideia de uma condição majoritariamente não escrava dos habitantes da Ilha.

Entretanto, logo os primeiros registros apontam para uma estratificação social no seio da população da Ilha. Na carta de 20 de outubro de 1575, o Pe. Garcia Simões (B.S.G.L. 1885: 340-346), que acompanha Paulo Dias de Novais, informa que na Ilha habitavam três mil pessoas. Se na maioria se tratava de “gentio”, havia também quarenta portugueses que tinham vindo do reino do Congo fugindo invasões dos Jaga¹⁵ (Brásio, 1954: 554) e ali viviam assistidos por um padre, traficando escravos para São Tomé.

O fato de viver dos recursos do mar garante aos habitantes da Ilha uma melhor condição de vida e uma autonomia hídrica¹⁶ e alimentar, que falta à própria cidade. Luanda de fato surge como entreposto para o comércio negreiro numa área semidesértica, e esta especialização comercial originária a torna estruturalmente dependente da economia atlântica, inclusive no concernente ao seu abastecimento alimentar, sempre precário (Venâncio, 1996). Sob este aspecto, o caráter local do abastecimento alimentar diferencia substancialmente a Ilha da cidade, conferindo aos habitantes da primeira uma situação mais vantajosa.

Os habitantes da Ilha parecem igualmente constituir uma exceção no âmbito da dinâmica populacional da cidade. Enquanto esta é “perfeitamente flutuante”, resultando de uma dupla circulação, respectivamente, dos funcionários coloniais sujeitos a uma alta rotatividade e dos escravos, em trânsito do interior para o Brasil (*Idem*), há razão para pensar, entre as linhas dos estudos históricos, que os habitantes da Ilha conservam uma forte continuidade residencial. Este enraizamento lhes proporciona uma relação especial com o seu território, quando comparados à população da cidade.

Venâncio nos informa que o governador Sousa Coutinho estipulou um salário para os axiluanda que trabalhavam para os empresários luandenses (Venâncio, 1996: 104). O fato de ganharem um salário é mais um elemento que os diferencia dos demais africanos da cidade, que são, na sua esmagadora maioria, escravos. Os axiluanda se posicionam assim, nas palavras de Duarte de Carvalho, na “classe mais baixa dos homens livres”, onde igualmente se encontram os libertos e os deportados (Lobo, 1967; cit. In: Duarte de Carvalho, 1989: 49). Essa afirmação deixa

¹⁴ Estudos mais recentes, baseados em casos concretos, visam sublinhar a vulnerabilidade de todos os africanos à escravização. Esses trabalhos se caracterizam por uma abordagem micro-histórica baseada na análise de exemplos concretos em Luanda e na região de Benguela (Cândido, 2011 e 2013; Ferreira Roq., 2014). Outros estudos recentes demonstraram de forma convincente a produção de escravos por meio da aplicação arbitrária do direito e do direito consuetudinário (Madeira Santos, 2012). Não se pode deixar de inscrever este debate numa controvérsia anterior. A uma abordagem jurídica à escravidão, defendida por Miers e Kopytoff (Miers e Kopytoff, 1977), se contrapõe a perspectiva de Meillassoux, mais centrada na guerra e no comércio. O trabalho de Meillassoux (1986), baseado no estudo da África Ocidental, defende a ideia do escravo como não parente, focando o contato interétnico como modalidade principal de produção de escravos. O escravo é o estrangeiro por definição.

¹⁵ Veja-se Cavazzi 1965 [1687]: 174.

¹⁶ Na Ilha podia-se obter água cavando um buraco na areia (Venâncio, 1996: 61).

entender a necessidade de uma melhor documentação e conceptualização da estratificação social em jogo.¹⁷

Das origens duvidosas

Embora a dependência política face ao reino do Congo tenha levado as autoridades portuguesas, até à sua derrota de 1665 em Ambuíla, a se relacionarem com os habitantes da Ilha como súditos daquele reino, e algumas especificidades culturais tenham sido interpretadas como resultado da remota origem congoleza (Valente de Oliveira, 1966), permanece a constatação de que a língua falada é o kimbundu. Coloca-se, então, a questão da origem desta população.

Informações interessantes sobre o povoamento da região correspondente ao litoral de Luanda se encontram na tradição oral dos bapende, documentada por Haveaux (1954). Os bapende defendem ter vindo ocupar o seu território atual, junto do rio Kasai, vindos do Oeste, da região de Luanda. A sua origem remota se encontraria numa área a leste do Zambeze. Chegados ao grande mar em Luanda, teriam novamente migrado para leste, fugindo dos primeiros contatos com os portugueses. Esta tradição é considerada fiável por Birmingham (1966: 27) e Miller (1976). Os bapende teriam sido parte daquela que Birmingham chama “nação Mbundu”, cuja história política é descrita por Cavazzi na sua *História* (1965 [1687]) e cujo território seria compreendido entre os rios Dande, a norte, e o rio Kwanza, a sul, e entre a costa, a oeste, e uma longitude muito incerta, a leste (Birmingham, 1966: 27). Contos orais referidos pelo mesmo autor narram como o herói mítico fundador Ngola Kiluanji, à chegada dos brancos, teria sido obrigado a fugir, deixando por trás alguns súditos, cada qual exercendo a sua profissão.¹⁸

O que é certo é que esses territórios ao sul do seu reino constituíam para os congolezes um reservatório de escravos a serem vendidos na costa. A débil estruturação política deste território, quando comparado com o reino do Congo, tê-lo-ia tornado um atrativo para os portugueses, que queriam contornar a mediação congoleza no abastecimento de escravos (*Idem*), tendo, inclusive, a

¹⁷ O autor informa que no começo do século XX a Ilha contava com 1341 africanos e 47 europeus (*Idem* : 51).

¹⁸ Ruy Duarte de Carvalho refere ter encontrado no terreno uma tradição oral anteriormente referida por Birmingham (1974: 13-14) e por Redinha (Redinha, 1962: 46), segundo a qual o Ngola Kiluanji Kya Samba, o pai da Rainha Jinga, teria partido desta zona da costa, dos lados da Petrangol (bairro setentrional de Luanda). “Deteve-se na Mulembeira (mulemba wa ixi ya Ngola) que ainda hoje existe na estrada de Cacuaco e observou, uma última vez, aqueles que lhe estavam “dando corrida” por cima da terra que era dele. Daí abalou para o interior, sempre virado para o sítio que deixava para trás, de costas, portanto, para o sentido do percurso que cumpria, atravessando as terras e lhes atribuindo nomes. Deu a volta a isto tudo, do Norte para o Sul, deixando, nos sítios onde dormiu, lavras e água, e a sua raiz, e homens a trabalhar, cada um com a sua profissão” (Duarte de Carvalho, 1989: 204).

intervenção dos portugueses influenciado o processo de emergência de uma unidade política maior, o reino do Ndongo (*Idem*: 33).¹⁹

Apesar de excluir que as origens do estado lunga remontem a um reino kalunga próximo da costa, Joseph Miller considera fiável a tradição oral relatada por Harveaux, segundo a qual os bapende testemunham ter habitado nas proximidades da baía de Luanda nos finais do século XVI (Miller, 1976: 70, nota 34). Em continuidade com esta posição, a historiadora angolana Aurora Ferreira fornece ulteriores elementos linguísticos, culturais e de história oral (como os nomes dos especialistas rituais) como indício da plena plausibilidade de migrações bapende entre o mar e uma região a leste (Ferreira, 2012: 265). No âmbito dessas possíveis migrações leste-oeste-leste e, mais em geral, de um *continuum* linguístico e de instituições político-religiosas, se inscreveriam os axiluanda,²⁰ sediados, segundo a autora, a norte do Kwanza (*Idem*: 262).

O antropólogo angolano Virgílio Coelho, por sua vez, insiste na pertença das populações que vivem nas ilhas de Luanda e do Mussulo e ao longo da Costa (Samba pequena e grande) à área cultural, linguística e política do antigo reino do Ndongo. Para essas populações da faixa lagunar e sedimentar da região de Luanda reserva a designação de «Túmúndòngò do Atlântico» (Coelho, 2010: 309). O autor rejeita o termo «Ambundu», empregado pela antropologia colonial, sugerindo denominações diferentes, que colocam em maior destaque a dimensão histórica, como a de Túmúndòngò,²¹ e linguística,²² como ákwàkimbùndù.

Uma população “diaspórica”

Um concurso de fenômenos naturais e políticas urbanísticas teriam, historicamente, concorrido para aquela que Duarte de Carvalho qualifica como “a diáspora” muxiluanda (Duarte de Carvalho, 1989: 68). Monteiro informa que datam de 1814 os primeiros deslocamentos da área dos

¹⁹ A estruturação política, mais débil quando comparada com os complexos estatais Congo, a norte, e Luba, a leste, leva muitos estudiosos a buscarem, justamente, nas unidades políticas emergentes, a especificidade comum a estas populações (Miller, 1976; Coelho, 2010b) aglutinadas, entretanto, por uma intercompreensão linguística em alguns casos altamente significativa, sobretudo entre Luanda e Malanje (Chatelain, 1964: iv e v, in Ferreira, 2012: 163).

²⁰ A autora adota este etnónimo e observa, com base nos dados de Virgílio Coelho, como existem relações entre “os axiluanda” (com toda probabilidade – acrescento eu – entre aqueles residentes no prolongamento meridional do cordão litoral chamado Mussulo) e determinados grupos da Kissama, que constituem objeto do seu imponente trabalho (Ferreira, 2012: 264). Esta relação tem alguma relevância à luz dos dados etnográficos que serão apresentados a seguir.

²¹ “Os Túmúndòngò (singular: Múndòngò), são populações que se reclamam originárias do antigo «Reino» do Ndòngò”. Distribuídas entre as atuais províncias de Malanje, Kwanza-Norte, Bengo e Luanda, são conhecidas através de nomes particularizados. Os Túmúndòngò devem ser considerados “um dos mais antigos subgrupos da grande comunidade étnica Kímbùndù” (*Ibidem*).

²² “Um falante desta comunidade se designa múkwàkimbùndù; vários ákwàkimbùndù” (*Idem*: 308).

Coqueiros (ao pé da fortaleza de São Miguel) para a área das Ingombotas e do Maculusso (Monteiro, 1973:56)²³.

Se a gentrificação aparece precocemente como causa de afastamento e dispersão da população da ilha, a primeira causa seria, no entanto, de origem natural. A modelação do cordão litoral de origem sedimentar, formado por areias transportadas pelo rio Kwanza movimentadas paralelamente à costa na direção sul-norte, se deve ao concurso de correntes e ondas de diferentes intensidades e procedentes de diferentes direções. Os mapas e as crônicas históricas dos séculos XVII e XVIII divergem acerca do comprimento e da continuidade desta restinga (Venâncio, 1996: 41). No entanto, estudos geográficos concordam em afirmar que outrora se tratava de uma restinga única que numa fase posterior teria se rompido em dois “tronções”, abrindo a barra da Corimba, que veio a separar a extremidade meridional da Ilha de Luanda da extremidade setentrional da península do Mussulo (Duarte de Carvalho, 1989).

A ação das agitações extraordinárias do mar, chamadas *kalemas*,²⁴ afetaria de modo especial algumas partes, causando, em época mais recente, o desaparecimento irreversível de alguma entre estas, nomeadamente os povoamentos referidos como Belela (ou Cabeleira), Mbimbi e Tundo na parte meridional da Ilha (*Idem*: 70). O tragamento destas áreas teria ocasionado a dispersão da sua população entre o Mussulo, musseques como o Sambinzanga (onde já se encontraria uma significativa parcela de população de “ilhéus”) e o Rangel, e a costa fronteira do continente, na posse de alguns grandes proprietários de Luanda, mas ainda inteiramente despovoada (*Ibidem*).

Da documentação à etnografia

Vamos agora percorrer quatro pontos salientes (a especialização nas atividades ligadas ao mar, a origem duvidosa, a integração *sui generis* na colônia e o peso das dinâmicas migratórias) e a sua articulação, através dos dados etnográficos. Globalmente há uma maior disposição dos ilhéus para se verem como ponto de origem que como resultado de derivação. Levando mais longe esta observação, é sensato afirmar que um elemento crucial da auto-representação é a autoctonia, a origem no espaço que se habita, como se expressa Ti L. (que já cruzamos no capítulo anterior).

²³ Uma menção histórica aos bairros dos Coqueiros, das Ingombotas e do Maculusso relativa a este período aparece no trabalho de Feliciano, dedicado ao quotidiano escravo (e escravocrata) de Luanda no século XIX. A cidade baixa, que inclui a área dos Coqueiros, teria crescido a partir do século XVII com o incremento do tráfico (Feliciano, 2003: 105). Nesta área morariam os proprietários de escravos, em sobrados com grandes pátios e com quintais, circundados por muros. Atrás dos edifícios de pedra haveria cubatas de africanos e estabelecimentos onde se armazenavam escravos. Da função de armazenamento de “peças” teriam surgido os musseques (Feliciano, 2003), entre os quais o atual bairro de Ingombotas. Já no Maculusso morariam africanos livres (*Idem*: 106). O deslocamento de população do bairro dos Coqueiros para o musseque, assinalado por Monteiro, seria expressão da escassa definição da exata posição sociológica da população autóctone de pescadores durante os séculos de especialização negreira da cidade de Luanda.

²⁴ Observamos aqui a ortografia proposta pelo autor. A seguir será utilizada a transcrição da palavra tal como é pronunciada pelos ilhéus, *kalembe*.

L: “Não! Nós não somos bakongos, somos originários daqui mesmo! Daqui do Mussulo, da Mulemba Xangola” (Ti L. 5/2/2014).

Esta autoctonia *ab origine*, se articula, no entanto, com uma ênfase na mobilidade, elemento ao qual é igualmente atribuída uma grande importância. Se da literatura sabemos que uma grande mobilidade é característica substancial da composição populacional de Luanda, sob esta perspectiva, a população piscatória e costeira poderia parecer não se distinguir do contexto mais abrangente. Porém, a natureza específica da mobilidade da população costeira e piscatória é uma prerrogativa distintiva. As histórias de mobilidade que são primeiramente evocadas concernem lugares costeiros e próximos. Se a cidade de Luanda cresceu historicamente por efeito de uma mobilidade eminentemente centrípeta de procedência relativamente longínqua e interiorana (vale recordar como Luanda surge como ponto de convergência forçada de rotas comerciais que traziam forçadamente, do interior, pessoas reduzidas a mercadorias),²⁵ a mobilidade de que se narra na Ilha é, primeiramente, uma mobilidade de curto raio, e que envolve lugares costeiros. Vejamos por exemplo a história de Ti L.

Os que povoaram o Sambinzanga vieram da Ilha. O nome do bairro Sambinzanga é resultado da união de “Samba” e “Nzanga”, “Ilha”. No Sambinzanga tem pescadores e peixeiras da Ilha e da Samba. Sambinzanga antigamente era só mata, capim. Nos anos 1940 os meus pais, da Ilha, foram para o Sambinzanga. Eu não sei bem o porquê, porque eu era o caçula da minha mãe e sou de 1951. Muitos ilhéus foram para o Sambinzanga, pro Marçal, alguns pro Rangel. Depois havia também alguns ilhéus assimilados que iam viver na cidade. Nos anos 1940 na ilha havia um padre, Padre Filipe, que ensinava a ler e a escrever, mas essa história não é do meu tempo. Alguns saíam mesmo porque queriam emigrar. Desta maneira alguns foram para Boa Vista. Isso porque lá a pesca era boa, de onde hoje tem a Petrangol até São Pedro da Barra. Aí não foram as kalembas, emigraram mesmo, como ali a pesca estava boa e aqui estávamos apertados.... O Sambinzanga naquela altura era despovoado. Veja bem, os ilhéus foram mesmo para a Boa Vista, que é outra coisa do Sambinzanga. Lá na Boa Vista havia boa pesca, hoje já não, há a Sonil, a empresa de petróleo. O meu pai levou para o Sambinzanga a mãe, que já era viúva, e as irmãs, que depois arranjaram marido lá (5/12/2014).²⁶

Filho de um rico pescador do Mussulo, o pai de Ti L teve cinco mulheres. Por razões que permanecem desconhecidas, decidiu mudar-se para a área do Sambinzanga. O que se sabe é que não

²⁵ Vejam-se as obras de Isabel Castro Henriques (1997), Beatrix Heintze (2005) e Mariana Cândido (2013) para os circuitos meridionais, referentes a Benguela.

²⁶ Em algumas ocasiões de conversa com outras pessoas se sublinhou como o Ti L., embora residente na Ilha com a esposa, os filhos e os netos e plenamente integrado na vida recreativa local, não era da Ilha. Segundo um pescador em volta dos 60 anos “Ele é só Sambinzanga e voltou para morar aqui. A mãe dele é da Ilha.” (Ti V., 13/1/2014).

foi por causa das *kalembas*, que naqueles mesmos anos levaram muitos ilhéus para os musseques. O pai se mudou mesmo voluntariamente, à procura de uma área menos povoada onde praticar a pesca, talvez por razões relacionadas com os problemas que levaram à sua morte, em 1961.

O pai do meu pai era do Mussulo. Morava na Paragem da Capossoca. Ainda hoje vivem no Mussulo alguns filhos dele, entre os quais o seu xará e os primos. Tanto que costumo encontrá-los nos óbitos. Se eu for lá eu sei onde dormir. Meu avô era rico, tinha um quintalão de gente trabalhando para ele. O meu pai também era rico, tanto que teve cinco mulheres e uns trinta filhos. Foi envenenado, em 1961. As fortunas começaram a desfazer-se, não gosto muito de falar nisso, com a morte dele. Tinha rede que na altura ninguém outro tinha. As redes foram divididas entre os meus irmãos mais velhos, hoje falecidos, que teriam hoje mais do que 80 anos. Eles eram pescadores (Ti L. 11/4/2014).

Enquanto os irmãos mais velhos herdaram as redes do pai e continuaram trabalhando na pesca, o Ti L., caçula da sua mãe, última mulher do seu pai, trabalhou na cabotagem. Casado com uma peixeira bastante abastada da Ilha, ali goza da sua reforma com os filhos e os netos.

Desta história de três gerações (o avô pescador do Mussulo, o pai pescador que da Ilha se muda para a Boa Vista, o Ti L. do Sambinzanga se muda de volta para a Ilha, de onde é originária a sua mãe) permite apreciar o tipo de mobilidade que caracteriza as gentes do litoral. A mobilidade da população dos pescadores é uma mobilidade de escala local e em circuito. A geografia de referência desse retículo de movimentos é um espaço de familiaridade. Pessoas da Ilha vão para o bairro setentrional costeiro do Sambinzanga, pessoas do bairro meridional costeiro da Samba vão para o bairro setentrional costeiro do Sambinzanga, pessoas da extremidade meridional da Ilha vão para o bairro meridional costeiro da Samba, pessoas do Mussulo (prolongação meridional do cordão litoral) vão para a Samba. Esta mobilidade parece, então, se inscrever num preciso circuito que une lugares que têm uma característica em comum: o fato de serem costeiros e, por isso, permitirem a prática da pesca. Embora a evolução recente desses lugares tenha complicado a prática da pesca, todos eles lhe eram tradicionalmente consagrados, de maneira, mais ou menos exclusiva.

Os “ilhéus” seguem estas trajetórias consolidadas pelas suas práticas. Se vai de um bairro a outro para visitar parentes, para presenciar em óbitos e outras ocasiões rituais e, *last but not least*, para casar.²⁷ Quando migraram os ilhéus foram morar junto do mar, a poucos quilômetros de distância, onde pudessem pescar. Esta proximidade com o mar fala numa familiaridade não apenas metafórica, mas também literal. O fato de se morar junto do mar é indício de se ser “família”.²⁸ Ao mesmo tempo se tende a restabelecer alianças perto do mar. Se tende a orientar os deslocamentos

²⁷ A seguir mais será dito sobre a relevância das dinâmicas conjugais (cf. capítulo III).

²⁸ Algumas considerações sobre o uso local do termo “família” serão apresentadas a seguir e no capítulo III.

(laborais, conjugais) para um lugar costeiro. O que se manifesta então é uma grande densidade reticular do meio da pesca.

Numa perspectiva mais alargada, se pode observar o predomínio da mobilidade centrífuga. A literatura (Duarte de Carvalho, 1989: 70) e o conhecimento comum nos informam que as *kalembas*²⁹ levaram populações da Ilha a morar também longe do mar, nos musseques (Prenda, Rangel).³⁰ Acontece que quem perde a ligação com o mar vê diminuído também o reconhecimento pelos pares que, ao contrário, se mantém para com aqueles que nos seus deslocamentos se realojaram nos bairros costeiros. Quem perde o vínculo com o mar deixa, de certa forma, de ser objeto de atenção. É preciso evocar o processo histórico para fazer lembrar que são estes também são “ilhéus”, com base num critério de descendência. Uma vez constatada esta origem longínqua na Ilha, há quem chegue a generalizar que “Luanda toda” tem origem da Ilha, colorindo o discurso da origem com uma espécie de orgulho colonizador, como aparece na fala deste homem, em volta dos 55 anos.

“A Ilha era muito grande, mesmo os do musseque saíram daqui da Ilha: Sambinzanga, Marçal. Bairro Operário” (C., 22/1/2014).

Pelo fato de alguém se afastar perde-se o aglutinante que faz com que essa pessoa seja reconhecida como membro de uma mesma população. De certa forma, quem se afasta deixa de ser ilhéu. Há quem vá mais longe, afirmando – como faz o homem que fala a seguir – que quem se afastou da Ilha com as *kalembas* dos anos 1940 já não era bem ilhéu, caso contrário não teria saído.

“Com as *kalembas* de 1947 só saíram pessoas que o medo tomou conta, eram pessoas de mistura, que ou o homem ou a mulher vinha de fora” (O. 27/1/2014).

A fala acima faz alusão a um processo migratório que já nos anos anteriores às grandes *kalembas* teria trazido para a Ilha pessoas de fora. Apesar da importância da dinâmica centrífuga, tal não significa a irrelevância de uma dinâmica centrípeta. Nas genealogias dos ilhéus emerge, de fato, um importante contributo demográfico externo, em especial masculino, que teria sido particularmente forte nas primeiras décadas do século XX.³¹ A esse processo centrípeta (cuja

²⁹ A partir daqui é utilizada transcrição do termo qual é pronunciado pelos interlocutores.

³⁰ No bairro do Marçal têm ainda casas em madeira à maneira da Ilha (hoje quase ausentes na Ilha). “São casas de ilhéus, que se mudaram para lá”, explica o meu acompanhante, um homem, funcionário público, em volta dos 60 anos, bom conhecedor do bairro.

³¹ Dados referentes a 1963 (Amaral, 1968: 73) falam de uma população de “ascendência africana limitada a 2488 habitantes, dos quais 571 não são dali naturais”. Dados de vinte anos antes indicam uma população “não civilizada” de 2363 pessoas (Alves da Cunha, 1943: 40).

interpretação carece de mais investigações históricas, histórico-sociológicas e micro-históricas) é reconhecido um papel específico na formação da população.

Esta dinâmica imigratória pode não ser uma prerrogativa exclusiva da Ilha.³² Mas nela este processo é narrado nos termos de uma dinâmica de união reprodutiva de homens, em particular (mas não exclusivamente) das províncias litorâneas de Soyo e Cabinda, a norte, com mulheres da Ilha, e é visto de forma globalmente positiva. O caráter ao mesmo tempo estrutural e edificante desta dinâmica merece ser considerado como um traço distintivo.

Não é que na Ilha se desconheça a noção de estrangeiro. Em kimbundu o termo utilizado para designar o estrangeiro seria *ngeji* (*ngueji* no plural), mas em vez dele os meus interlocutores recorrem habitualmente a uma perífrase específica: *aná tundu burkanga*, “os que vieram de fora”.

Pode ser-se estrangeiro de duas maneiras bem diferenciadas: “vir de fora, casar com uma mulher da Ilha, gerar descendência na Ilha” e “vir de fora e ponto”. Contrariamente à segunda, em que se conserva a condição de estrangeiro, a primeira tem uma valência positiva. Deixar filhos na Ilha é um modo de contribuir para “fazer a população”, fazer *filhos da Ilha*.

Um homem que se estabelece na ilha, tem filhos na Ilha, é ilhéu (Tia Tetê, 10/4/2014).

É preciso igualmente lembrar fenômenos migratórios mais recentes. A guerra e a fase pós-bélica trouxeram à Ilha de Luanda uma população proveniente de províncias meridionais e setentrionais de Angola. A população que tem esta origem é, sem meios termos, percebida como estrangeira. À sua vinda se atribui o desmatamento e a ocupação da floresta³³. Hábitos domésticos diferentes teriam, segundo alguns, trazido ratos, contribuindo a “favelização” (como alguém chamou) de algumas áreas. Estas pessoas tendem a despertar pouco interesse e o seu desalojamento por parte dos poderes públicos é acolhido com aprovação. Esses estrangeiros não constituem um outro particularmente saliente.

Neste aspecto, a população da Ilha não parece constituir uma exceção à população de Luanda no seu conjunto. Nesta perspectiva, os ilhéus são como aqueles entre os luandenses que se representam como não originários de fora. É, portanto, necessário reformular a questão e se

³² O estudo de sociologia urbana de Bettencourt revela a importância da imigração de trabalhadores livres ou contratados das províncias. A sua presença teria contribuído substancialmente para o povoamento dos musseques (Bettencourt, 1965). Embora se refira ao século anterior, não se pode deixar de mencionar o estudo de José Curto, que analisa a explosão demográfica de Luanda nas décadas em torno de 1850, em consequência da abolição do comércio negreiro (Curto, 1999). A partir do trabalho de Roquinaldo Ferreira, sabemos que os últimos embarques de escravos de Luanda datam de 1836, embora nas décadas sucessivas ocorram ilegalmente nas áreas mais setentrionais (Ferreira, Roq., 2012).

³³ Na Ilha, ao norte da área conhecida por Salga, encontra-se o que sobra de uma floresta que, segundo os meus interlocutores, teria sido plantada por condenados de Cabinda e Soyo para proteger a Ilha das kalembas, pelo menos há cem anos (Ti L., 8/12/2013).

interrogar sobre o quê seria então próprio à Ilha e diferente de Luanda. A resposta é bastante óbvia. A especificidade repetidamente sublinhada é a especialização nas atividades ligadas ao mar e, ainda mais em particular, à pesca. Nesta especialização profissional masculina e ao seu correspondente feminino (a venda do peixe) reside, pelo menos em boa parte, a especificidade dos que se veem como gente da Ilha. Se há uma especificidade muxiluanda (conforme o etnónimo de uso corrente na literatura), esta é primeiramente de ordem da prática, performativa.³⁴

Axiluanda, *kaluandas*, *anazanga*, ilhéus

Antes de prosseguir, vamos examinar alguns exemplos de uso de etnónimos presentes na literatura ou na linguagem comum. A primeira constatação é que o etnónimo axiluanda, próprio da literatura,³⁵ não apenas tende a não ser empregado, como pode até ser desconhecido. Quando nos primeiros meses da estadia me encontro a perguntar à minha mais estreita interlocutora, uma mulher de mais de 70 anos, “o quê é axiluanda”, uma certa perplexidade atravessa o seu rosto.

“Axiluanda é comida, aquela que nos deram de comer no óbito” (Tia L. 10/2/2014).

Fazendo alusão à comida que nos foi servida no funeral da avó de um amigo comum, explica que muxiluanda é aquilo que aí comemos: farinha, peixe e caldo todo misturado.³⁶ Perplexa. e ao mesmo tempo curiosa, resolvo então perguntar como seria em kimbundu “ilhéu”, nome que muito mais correntemente tinha ouvido usar como auto-designação.

L: “Ilhéu em kimbundu? É pescador!”.

Esta resposta apontava para uma questão de tradução. Neste caso, como em outros anteriormente notados, muitos dos meus interlocutores, em particular os não alfabetizados, embora fluentes nas duas línguas, tinham dificuldades em traduzir e permutar do kimbundu para o português e vice-versa. Mas o conteúdo desta resposta não pode ser reduzido a esta dificuldade de tradução. Ele informa, de modo proposicional, o que era um ilhéu para ela: um pescador. Um ilhéu em kimbundu, um ilhéu de verdade, é, antes de mais, um pescador.

³⁴ Esta definição da identidade como eminentemente mediada pelas práticas laborais é desenvolvida por Astuti no seu trabalho dedicado aos Vezo de Madagáscar (Astuti, 1995).

³⁵ Na sua resenha sobre etnias e culturas de Angola, José Redinha emprega o termo Muxiluanda para se referir à população da Ilha de Luanda (Redinha, 1974: 94).

³⁶ Em Ribas, “quixiluanda” é “um guisado de peixe misturado com farinha de mandioca” (Ribas, 2009: 84; 1989: 50).

Vejam os mais exemplos de autodesignação, começando por um extrato de uma conversa com T., uma mulher letrada em volta dos 50 anos de idade, particularmente interessada em aspetos de cultura local e de tradução.

F: Que termo usam os ilhéus para se definirem?

T: Anazanga é plural de Monazanga/mona mua zanga (filho da Ilha).

F: E axiluanda?

T: Essa é designação dos historiadores, dos estudiosos

F: E se aplica a Luanda toda?

T: Não. Só o litoral. Musseque não (27/3/14).

A autodesignação em kimbundu informa a segunda propriedade que faz um ilhéu, além da especialização piscatória: ilhéu é quem é “filho” da Ilha. Axiluanda – explica T. É uma expressão erudita que designa não apenas a Ilha, como também o litoral luandense. Esta explicação desloca o foco da questão terminológica para a geografia social luandense. Nesse quadro mais abrangente se salienta a oposição fundamental entre a Ilha e os musseques.³⁷ Do ponto de vista da Ilha (*cf.* capítulo I), os musseques são vistos como lugares pobres, privados dos atributos que tornam a vida da Ilha mais invejável, em particular, a abundância alimentar. Quando, por alguma razão, pessoas da Ilha se encontram na obrigação de comparecer a um óbito (celebração funerária que se prolonga durante vários dias) no musseque, costumam juntar dinheiro suficiente para pagar as refeições durante o tempo em que permanecerão no óbito. Ao contrário, acerca de um óbito em curso na Ilha se comenta “Ali agora é mufete!”, como que saboreando a fartura alimentar de que se fala.

Mais geralmente, é a ecologia da Ilha que proporciona aos ilhéus condições de vida incomparavelmente melhores do que aquelas do musseque. Sobre um colega de dança abastado, mas originário do Sambinzanga, uma jovem mulher comenta ironicamente, destacando o privilégio da Ilha, que a tornaria mais semelhante à cidade do que a um musseque:

J: “Ele é mussequeiro. Lá quando chove é água completo. A ilha é cidade! Molha, seca tudo”.

³⁷ Esta ênfase colocada na diferença entre o litoral e o resto é um *locus* não apenas do senso comum, tanto dos ilhéus quanto dos não ilhéus, como também da literatura. A especificidade do litoral leva autores a excluírem o tratamento do mesmo nas suas obras consagradas à urbanística e à demografia de Luanda (Amaral, 1968; Bettencourt, 1965; Monteiro, 1973).

Neste contexto ecológico próprio se inscreve uma convivialidade específica atribuída às gentes da Ilha. É em torno da opulência alimentar que se constrói, segundo T., a representação que a gente do musseque tem dos ilhéus.³⁸

F: E como é que os musseques chamam vocês da Ilha?

T: “Vocês da Ilha”. A gente não gosta. E nós a eles “vocês do musseque, mussequeiros”. Por exemplo nos dizem: “Vocês da Ilha gostam de comer no chão, com as mãos, gostam de dormir na rua. Porque gostamos de dormir na praia quando está muito calor: pegamos as nossas gimbambas (os lençóis, etc.) e vamos para a praia. Na Ilha antigamente ficávamos a suingular³⁹, comendo lambulas⁴⁰” (27/3/14).

Esta descrição destaca o estereótipo do Ilhéu jogado de forma pejorativa, como se a opulência alimentar e o sucesso econômico proporcionado pelo peixe permitissem à gente da Ilha manter hábitos próprios (comer com as mãos e dormir ao ar livre), que contrariam os hábitos mais “civilizados”⁴¹.

Voltando aos aspectos terminológicos, T. resume:

“A população de Luanda é kaluanda. Tudo que é mar é ilhéu.”

O excerto de conversa que se segue reafirma a validade da equação ilhéu-monazanga, acrescentando um conceito inédito, mas altamente significativo, de diferenciação entre as gentes do litoral.

F: Como se diria “ilhéu” em kimbundu?

Or: Monazanga ou anazanga.

F: Então ilhéu não corresponde a axiluanda?

Or: Não. Axiluanda é Luanda toda. Os do Mussulo nós chamávamos de akualuiji, que quer dizer estrangeiro. O povo da Samba nós chamávamos... não lembro bem. Gozávamos com eles porque só se expressavam bem em kimbundu... Akuasamba! E os do Sambila akuasambila (11/2/14).

³⁸ A identificação dos Ilhéus pela população dos musseques inverte o estereótipo positivo, como usualmente acontece nos processos de hetero-identificação. E inverterá certamente o estereótipo negativo com que os ilhéus a encaram. As práticas e os discursos de identidade entre as populações dos musseques não foram todavia contempladas na etnografia, a não ser de forma indireta.

³⁹ Contar histórias.

⁴⁰ Sardinhas.

⁴¹ A convivialidade constitui igualmente um elemento forte da auto-representação: “Pescadores e peixeiras são gente de convívio” (Ti L. 23/12/2014).

O meu interlocutor, um homem letrado em volta dos 50 anos, desconhecia a equivalência entre ilhéu-monazanga e axiluanda.⁴² No entanto, refere outras formas de nomeação, baseadas nos bairros. Os da Samba são chamados de uma maneira (*akwasamba*), os do Sambila, expressão vernácula para indicar o Sambinzanga, *akwasambila*. Se delineia, assim, uma geografia muito mais pormenorizada da auto-representação. M., um pescador um pouco mais velho, desenvolve assim a relação entre território e identidade.

M: Do Mussulo ao Ponto Final é ilhéu, descendente da Ilha, nato da Ilha, anazanga, akwualuiji, somos todos ilhéus.

F: Axiluanda?

M: Sim! Axiluanda.

F: E os musseques são axiluanda?

M: Os do musseque não.

F: Só os pescadores?

M: Só os pescadores.

F E kaluanda?

M: Kaluanda é mais ou menos igual, ilha de Luanda. Do Ponto Final ao Mussulo, só pescadores.

[Mostro as fotos que tirei no Mussulo].

M: No Mussulo quem tem rede é axiluanda, pescador da Ilha do Mussulo. Sambinzanga vem da Ilha, da frente do Sambinzanga. Foi com as kalembas que todo o mundo do Panorama fugiu para o musseque Sambila (Kyela, Kabokomeu). “Anakuatunda bala” (saíram para longe).⁴³ “Anakuatundurkanga” [vieram de fora]. No Pondarimo também vive pescador e mamã bessangana” (26/3/2014).

Apesar das parciais discrepâncias em torno das definições (que não podem ser interpretadas sem levar em conta o desigual acesso à escrita e à cultura erudita) alguns pontos importantes repetem-se. Primeiramente, o caráter incontornável da diferença entre o litoral e o resto. Depois, é mais fácil que a identidade autoatribuída seja alargada a outros do que negada. Isto vai ao encontro da ênfase colocada no processo histórico centrífugo, repetidamente evocado.

O ponto focal da diferença entre os ilhéus e os outros, depende, primeiramente, da especialização profissional. Ilhéu em kimbundu, ilhéu “D.O.C.”, é pescador. A diferença que emerge da sobreposição de auto-representação e representação é, então, mais propriamente, entre o litoral que vive da pesca e o resto. Quer se chame “monazanga” ou “ilhéu nato” é de pescador que se trata. Em volta disso o consenso é constante, mesmo que falte consenso em volta dos termos. A

⁴² Nesta fala, axiluanda abarcaria não apenas o litoral, como na fala anterior, mas sim Luanda toda.

⁴³ Essa fala assimila sociologicamente o grupo Kyela (representante do gênero *semba*) e o Kabokomeu (representante do gênero *kazukuta*). Sobre as respetivas diferenças, cf. capítulo I. Sobre as semelhanças entre a Ilha e o litoral norte, veja-se a continuação deste capítulo.

posse de rede é uma marca inquestionável: quem tem rede no Mussulo é axiluanda. Nessa perspectiva, os donos de redes são os ilhéus exemplares, “axiluanda”.

“Mamã bessangana” é o equivalente feminino do dono de rede. É a versão feminina do ilhéu exemplar. Onde vive mamã bessangana é “pescador”. Assim, nesta específica combinação sociológica de um *par* complementar de homem e mulher, se encontra uma marca de “ilheidade”. Nesta definição, as figuras exemplares⁴⁴ masculina e feminina não são equivalentes, sendo caracterizadas, respectivamente, pela prática da pesca (a componente masculina) e pelo traje (a componente feminina)⁴⁵. No entanto, a imagem ideal é a declinação sexuada de um modelo que se quer aristocrático, um pescador dono dos seus meios de produção e uma mulher cuja elegância é reveladora da sua fortuna⁴⁶. Olhemos então para este par de pescador e mamã bessangana.

Pescador...

Se ser axiluanda é ser primeiramente pescador, estudar a identidade muxiluanda seria estudar primeiramente o modo de produção desta figura. Essa é a proposta de Duarte de Carvalho (1989) que foca o seu trabalho na fileira da pesca no bairro dos Imbondeiros. Foge à abrangência deste trabalho restituir uma visão sociológica exaustiva do universo da pesca que – como dito – se sobrepõe apenas de maneira parcial ao perfil sociológico dos atores acompanhados. Mas alguns aspectos assinalados por Duarte de Carvalho merecem especial atenção, pelo eco que encontram na nossa etnografia.

A técnica tradicionalmente praticada na Ilha se chama “banda a banda”, do nome da rede, “banda”.⁴⁷ Duarte de Carvalho diz que esta técnica é particularmente empregada “na contracosta”, isto é, no lado oceânico, por se adaptar às águas turbulentas do mar aberto (*Idem*, 1989: 141).⁴⁸ A chata⁴⁹ conduzida a remos lança a rede, que mede aproximadamente duzentos metros por três.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ Como será examinado a seguir, o fato de considerar o traje à bessangana uma prerrogativa específica e exclusiva da Ilha é algo controverso. Entretanto, no contexto luandense, se observa a preocupação de se distinguir por meio de trajes específicos. Esta preocupação estaria particularmente presente entre pescadores e peixeiras (Redinha, 1974; Valente d’Oliveira, 1966: 264).

⁴⁶ Duarte de Carvalho que, como anteriormente dito, sublinha a prática da pesca na etnicidade muxiluanda, vê na combinação de pescador e peixeira o par exemplar (Duarte de Carvalho, 1989: 109).

⁴⁷ Sigo aqui a grafia correspondente à fala. Em trabalhos anteriores a rede é chamada de *uanda* (Redinha, 1974: 94) e *manda* (Duarte de Carvalho, 1989). Outras técnicas de pesca individuais são conhecidas e praticadas, mas o modo de pescar tradicional é em equipe e mobiliza múltiplas relações sociais.

⁴⁸ O mesmo autor nos informa que a denominação do mesmo tipo de rede de pesca na contracosta é *hoka*. Na baía, a pesca é conduzida segundo um outro procedimento, por meio de redes maiores chamadas de *makoa*. Uma rede de *makoa* se obtém pela junção de várias redes de *hoka*. Desta maneira, a rede de *makoa* se constitui como a representação material de uma configuração social: a da parceria entre sócios de uma campanha de pesca (Duarte de Carvalho, 1989: 145).

⁴⁹ Antes das chatas usava-se canoas de *mafumeira*, tradicionalmente construída na área setentrional da Funda e do Quifangondo (*Idem*: 113). A literatura nos informa que se trata de uma piroga monóxila, geralmente designada *dongo*

Quando a chata volta a terra, entram em ação os puxadores, que em duas filas puxam as redes, equipados de armaduras forradas a tiracolo.

É na contracosta da Ilha que Duluadu pesca. A sua chata costuma ficar em um lugar específico, mas dependendo da circulação dos peixes pode se deslocar. Duluadu é dono de rede. Recorre à mesma esquadra de puxadores do seu primo e às respectivas redes,⁵⁰ trabalham em dias alternados: um dia “trabalha a rede de um, outro dia a rede do outro”. Este método de trabalho não responde apenas a uma lógica de otimização econômica, ele encarna também a persistência de um hábito de organização associativa do trabalho, tida como socialmente normativa. (Duarte de Carvalho, 1989: 140). A boa pesca é aquela efetuada em associação,⁵¹ sendo a sociedade entre colaterais (como neste caso) o modelo estatisticamente prevalente (*Ibidem*).

O horário é fixo. O turno de trabalho começa às 22 horas. Todo o processo se conclui por volta da 1 hora da madrugada, quando “toda a rede é fora”. Duluadu costuma supervisionar o processo, mas pode se ausentar uma vez ou outra, porque conta com o seu auxiliar, um homem já adulto oriundo de Malange, a quem compete também a condução da chata. Entre as 3 e as 4 da manhã chegam as peixeiras e compram o peixe para revender.⁵²

A esquadra de puxadores é formada por rapazes da cidade satélite de Viana, no interior de Luanda, recrutados por Duluadu. Ele os conheceu por ter residido algum tempo por lá, pressionado pela segunda mulher, que tinha família ali. Os rapazes vêm de Viana na segunda-feira e ficam até sexta-feira. Durante a semana dormem num alojamento próprio.⁵³ Puxar rede é um trabalho que exige muita força, tanto que na Europa – me explica – é feito pelos tratores, porque a corrente de lá é demasiadamente forte.

Duluadu é “mestre de rede”. À minha pergunta, ele responde que “sempre teve esta função”, que “nunca foi puxador”. Seu primo e sócio Ti V. também herdou a rede do pai dele. Se o esforço

(Redinha, 1974: 94). A sistemática adoção de elementos e técnicas de origem europeia na pesca levou alguns autores, evidentemente condicionados por uma perspectiva colonial, a se perguntarem se haveria pesca marinha “entre os Ambundos litorâneos”, em ausência da influência europeia (Silva, 1960).

⁵⁰ Este uso linguístico indica como a unidade de produção é a rede. Em seu trabalho, Duarte de Carvalho se detém longamente em sublinhar esse aspeto, destacando, ao mesmo tempo, as possibilidades (ou melhor, a necessidade) de associação desses átomos produtivos. As redes são constantemente “encostadas” umas às outras em função de determinadas campanhas piscatórias, materializando, assim, configurações sociais específicas (Duarte de Carvalho, 1989: 140, 147).

⁵¹ Se a pesca positiva é aquela praticada coletivamente (*Idem*: 118), o contrário é tachado de irregularidade ou propriamente de feitiçaria (*Idem*: 122). Neste quadro, a pesca individual, é mais frequentemente praticada para fins de sustento imediato por imigrantes (*Idem*: 128), enquanto para os *natos* pode apenas recobrir um papel subsidiário à pesca de rede (*Idem*: 119).

⁵² Duarte de Carvalho informa que a primeira a ter acesso ao produto da rede de um pescador é sua esposa, ou uma outra familiar (*Idem*: 106). Não é este o caso do peixe da rede de Duluadu, que é atualmente vendido a peixeiras que vêm do musseque.

⁵³ O fato de exigir muitos trabalhadores ao quais, se estrangeiros, deverá ser dado alojamento, é uma característica da pesca “banda a banda”, prevalente na contracosta. Duarte de Carvalho não deixa de mencionar que no Mussulo, prossecução meridional da Ilha de Luanda existiam muitos acampamentos que abrigavam os muitos trabalhadores imigrados de outras províncias de Angola (*Idem*: 108, 116).

está do lado de quem puxa, o dono dá a rede, o barco e a competência. Duluadu começou a trabalhar com o pai dele. A rede do pai foi o para seu irmão mais velho, mas por ter trabalhado com o pai herdou o seu conhecimento e fez ele próprio a sua rede. A pesca é sob este aspecto um assunto hereditário, que visibiliza laços diacrônicos de transmissão de pai para filhos. Transmitem-se não apenas os meios, como também os conhecimentos associados.⁵⁴ A transmissão beneficia, em particular, os mais velhos entre os filhos. Por isso, pode acontecer que os cadetes sejam menos beneficiados (ficando com o saber, mas sem as redes) ou claramente excluídos deste processo de transmissão (como no caso que será examinado a seguir) causando uma saída de cadetes do meio da pesca em prol de outras atividades assalariadas.

Esta transmissão de pai para filho de bens materiais e imateriais, repetidamente representada como normativa, tem duas implicações. Por um lado, marca uma diferenciação entre os próprios ilhéus, distinguindo apenas alguns deles como pescadores no sentido pleno, isto é, mestres pescadores.⁵⁵ Por outro lado, marca uma partição entre os axiluanda e todos os outros.⁵⁶

No que toca a este segundo ponto, Duarte de Carvalho observa que, à época da sua pesquisa, o esforço econômico necessário para adquirir os meios necessários para a confecção de seis panos de rede de *hoka* não estava fora do alcance de um trabalhador, frequentemente procedente de outras províncias. No entanto, um estrangeiro que quisesse investir na pesca não dispunha de gente nem dos contatos necessários para a manutenção dos materiais, elementos esses que permaneciam prerrogativa dos pescadores *natos* e daquilo que o autor define como: “o seu restrito âmbito de relações” (*Idem*: 153).

⁵⁴ Na cidade, onde a Ilha é vista como um baluarte de tradição e de rituais, há quem diga (nunca isto me foi dito da Ilha ou noutros bairros litorâneos) que a própria licença para pescar, não no aspecto administrativo, mas sim espiritual, é um assunto hereditário. Assim se expressa um informante da cidade de Luanda: “Na nossa cultura para ser pescador não pode ser qualquer um. Isso é herdado e tem que passar por alguns rituais. Eu por exemplo talvez poderia, porque tenho uma avó da Ilha. Na Mabunda dizem que os pescadores e as peixeiras vendem os parentes ao mar” (M.).

⁵⁵ A afirmação de Duluadu “No Mussulo quem tem rede é axiluanda” significaria associar a identidade “étnica” à posse dos meios de produção. Essa hipótese já é assinalada por Duarte de Carvalho na sua pesquisa sobre o funcionamento da identidade *muxiluanda* (Duarte de Carvalho, 1989: 207).

⁵⁶ Priorizar a pesca como diferencial cultural *muxiluanda* e sublinhar a dimensão hereditária por via patrilinear desta prática, poderia parecer sugerir uma lógica patrilinear da reprodução cultural, uma patrilinearidade daquilo que asseguraria a diferença *muxiluanda*. Esta conclusão merece, porém, uma recepção cautelosa por várias razões. Primeiramente, desde de Ferreira Diniz (1915), há um certo consenso entre os autores no que toca a origem estrangeira (europeia) desse sistema de herança (Duarte de Carvalho, 1989 : 215; Coelho, 1987:107). Ademais, esta suposta patrilinearidade necessita de cautela pelas suas implicações lógicas. A constatação da possibilidade de que alguns dos filhos sejam excluídos da transmissão das redes paternas e que, por consequência, saiam do meio da pesca levaria a afirmar, por exemplo, que, de dois irmãos, um seja e um não seja *muxiluanda*. Isto significaria afirmar algo do tipo: “nem todos os ilhéus são axiluanda”. Esta possibilidade combinaria conquanto dito na nota anterior. *Muxiluanda* designaria uma *condição* não determinada pela filiação, mas sim, mais especificadamente, pela herança dos meios de produção. Esta conclusão não é impossível. A ideia de que a identidade étnica se transmite por meio de certas heranças se encontra exemplificada em outros contextos etnográficos. Entre os Baga, por exemplo, a interrupção da transmissão de status rituais (nomeadamente pela iniciação) faz com que os descendentes não iniciados deixem de ser considerados Baga pelos ascendentes (Sarró, 2009: 14). Contudo, nenhum dado levantado no terreno corrobora esta possibilidade.

Além da posse dos meios de produção, outros capitais, nomeadamente de natureza relacional, se revelam assim necessários para fazer de alguém um “mestre”. A este respeito, o mesmo autor apresenta outros dados que permitem entender a pesca como mais que um ofício hereditário *tout court* e apreciar a natureza reticular das relações que fazem um mestre. A transferência das redes, que constitui uma etapa preliminar e fundamental do *cursus honorum* de um mestre, se associa à carreira conjugal do jovem pescador. A rede ou os fios com os quais a rede será tecida são doados ou cedidos em empréstimo ao jovem pescador pelo seu pai, para lhe garantir a possibilidade de vir a integrar uma “sociedade” de pesca. A primeira sociedade que o jovem pescador vem a integrar é aquela do seu sogro. Trabalhando para o seu sogro, em regime de residência uxorilocal, o jovem pescador prova a sua aptidão para fundar a sua própria sociedade (*Idem*, 1989: 153). Depois dessa prestação devida ao sogro, o jovem pescador volta a trabalhar com o pai e o casal estabelece uma residência virilocal ⁵⁷ (*Idem*: 154). Casado em primeiras núpcias com uma peixeira de muitos negócios, de idade mais avançada que ele, Duluadu não fugiu a essa regra.⁵⁸

À luz de quanto foi dito, fica claro que a posse dos meios de produção é uma condição necessária, mas não suficiente, para se tornar um pescador exemplar. Se a pesca socialmente positiva é a pesca em associação, a aliança é a primeira modalidade da associação. Uma prestação matrimonial em trabalho oferecida ao sogro *graças* à rede cedida pelo pai é a base para ser reconhecido como socialmente apto à criar a sua própria “sociedade” de pesca. No casamento entre pescadores, a efetivação do benefício proporcionado pelo legado material procedente do pai (a rede) é propriamente capitalizado apenas depois de se ter prestado serviço ao sogro pescador, pai da primeira mulher, em regime de casamento uxorilocal, durante os primeiros tempos do casamento. A importância da aliança e da prestação matrimonial contrabalança e complementa a lógica da herança de pai para filho dos meios de produção. O pescador exemplar beneficia de um capital de relações no meio da pesca proporcionado pela conjugação de herança e de aliança.

No seu *cursus honorum*, o pescador por excelência é aquele que acumula os benefícios de múltiplas relações que vão alimentar a sua profissão: pai, sogro, colaterais e, *last but not least*, a sua mulher peixeira. Um par de um homem (especializado na extração do peixe) e uma mulher (especializada na sua comercialização) é assim uma imagem cultural modelar (*Idem*: 106). Este casal representaria a configuração primária de uma associação econômica. A extração e a comercialização do peixe é, primeiramente, um negócio entre um homem e uma mulher. Na “sociedade” formada por um marido (pescador) e uma mulher (peixeira), ao primeiro cabe

⁵⁷ As estatísticas apresentadas por Duarte de Carvalho acerca da composição das “sociedades” de pesca indicam uma prevalência das sociedades entre colaterais (*Idem*: 147).

⁵⁸ O seu primo e sócio Ti V. é casado com uma mulher originária de Malange. Nesta configuração matrimonial, é a mulher de fora que é muito menos frequente do que o seu oposto.

assegurar o produto, à segunda estabelecer o preço (*Idem*: 163, 195). Vendo as coisas da perspectiva feminina, o mais importante para uma peixeira é ter acesso direto ao peixe. Para este fim, ser mulher de um pescador é a condição mais desejável. A mulher tem acesso prioritário ao peixe do marido.⁵⁹

O pescador dono de redes é detentor de um capital relacional múltiplo, resultado da acumulação dos benefícios da filiação e da aliança. Do pai herdou as redes e o saber. Do sogro recebeu a sua mulher peixeira e – se supõe – descendentes, de um lado, e a capacidade social plenamente reconhecida para agenciar novas configurações produtivas com os seus colaterais, do outro.

A organização social do esforço

A pesca praticada na modalidade “banda a banda” expressa uma organização social do esforço muito dual, que separa marcadamente quem tem e quem puxa, quem orienta o esforço e quem o efetua. No que concerne à origem e o perfil sociológico dos puxadores, se encontram, tanto na literatura como na etnografia, duas versões. Uma primeira afirma que já no tempo antigo eles eram estrangeiros. Uma segunda o nega. Esta discussão se inscreve num discurso mais abrangente, que toca o papel dos estrangeiros, não apenas na pesca, como também, mais em geral, no povoamento da Ilha.

Duarte de Carvalho insiste repetidamente em afirmar que a inclusão de “mão de obra exterior às famílias” (1989: 118) é uma característica recente. Apenas depois das mudanças sociais que se sucederam à independência, um significativo número de imigrantes de outras províncias teria vindo integrar o processo. Antes disso, a execução familiar da pesca era a norma. Outras informações apresentadas alhures na obra do autor sugerem, entretanto, que a validade desta afirmação possa limitar-se à pesca artesanal praticada no bairro dos Imbondeiros, local da sua etnografia.⁶⁰ Falando de maneira mais geral sobre pesca angolana, o mesmo autor reconhece de fato a maciça participação de trabalhadores contratados na pesca industrial antes da independência. Entre esses trabalhadores “angariados”, principalmente no sul, alguns teriam regressado às terras de

⁵⁹ Duarte de Carvalho não deixa de informar acerca da existência de um comércio “clandestino” de peixe contra prestações sexuais. As peixeiras do musseque iriam diretamente aos acampamentos do Mussulo e ofereceriam prestações sexuais em troca de peixe (*Idem*: 163). Um certo preconceito continua existindo em torno das vendeiras ambulantes do musseque. O foco do estereótipo estaria justamente na sua disponibilidade para esses comércios.

⁶⁰ Esta ênfase colocada no parentesco como base da atividade produtiva vai de par com o propósito geral do autor, que faz questão de integrar um critério de caracterização étnica com base na profissão como um critério de pertença baseado no parentesco. No caso do bairro dos Imbondeiros, os laços de descendência resultam particularmente fáceis de se apreciar por se tratar de um povoamento de origem relativamente recente, ocupado principalmente pelos descendentes de um fundador, Papa Dya Kota, e das filhas que teve com as suas duas mulheres.

origem antes da independência, outros teriam ficado, e, com o colapso do sistema industrial, teriam vindo a integrar o setor informal, continuando a trabalhar nas modalidades do contrato (*Idem*: 144).

Afirmar que, até a independência, todo o trabalho era assegurado por “*famílias*”, levanta uma segunda questão. Identificar na “*família*” a unidade de produção obriga a uma definição mais exata do âmbito relacional recoberto por este termo, cautelosamente colocado em cursivo pelo autor (*Idem*: 116). O próprio Duarte de Carvalho propõe uma explicitação. Até a independência todo o trabalho teria sido efetuado por “elementos integrados por laços de sucessão, aliança, ou, mais remotamente, sujeição” (*Ibidem*).⁶¹ Diferentes formas e definições de dependência (escravidão doméstica, contrato) seriam um elo de continuidade entre o pré e o pós-independência.

Outros autores afirmam a presença mais antiga de trabalhadores estrangeiros ao serviço de donos locais. A memória desses estrangeiros permaneceria no uso de se chamar “bailundo” aos trabalhadores da pesca que efetuam o trabalho pesado. Este “nome étnico” era utilizado no tempo colonial para designar, genericamente, os trabalhadores migrantes (Birmingham, 1991: 426). Esta leitura aponta, mais uma vez, para uma continuidade histórica entre o pré e o pós-independência no que toca o recurso a dependentes interioranos da parte dos mestres rede locais. “Os mestres pescadores pertencem à velha rede étnica de Muxiluanda e são eles que detêm o poder e o estatuto social” (*Ibidem*).⁶² Ao apresentar os axiluanda como “uma rede étnica”, Birmingham acaba por sugerir implicitamente a necessidade de considerar as estratégias às quais os axiluanda/mestres pescadores lançariam mão para manter o seu privilégio, entre as quais os arranjos matrimoniais teriam certamente primeira importância.

O uso de chamar de “bailundo” aos contratados para o trabalho da rede não foi constatado no terreno. No entanto, o termo bailundo ocorre, e é geralmente empregado na Ilha para se referir os sulanos, geralmente com conotação pejorativa.⁶³ O foco do estereótipo negativo em torno dos bailundos (hoje certamente menos vivo do que no passado, quando se associava aos conflitos internos ligados ao período pós-independência) junta à sua subalternidade diante dos locais a sua alegada colaboração com os brancos.

⁶¹ Na época da pesquisa de Duarte de Carvalho havia ainda memória genealógica de antigos cativos dos pescadores (*Idem*: 223). Mais em geral, a origem interiorana de algum antepassado é objeto de estigma enquanto essa memória perdura. Esses estrangeiros são referidos como “gente do mato” ou “da mandioca” (*Idem*: 211).

⁶² “O trabalho pesado é atualmente realizado por jovens contratados, que continuam a ser conhecidos pelo nome étnico que nos tempos coloniais se dava aos trabalhadores migrantes, «bailundos». Este nome deriva do reino de Mabailundu, situado nas montanhas, que exportava mão-de-obra e que perdeu o controle do seu próprio destino na grande guerra colonial de 1902. Os mestres pescadores pertencem à velha rede étnica de Muxiluanda e são eles que detêm o poder e o estatuto social” (*Idem*: 426).

⁶³ Como frequentemente acontece, neste caso também parece haver uma estratificação histórico-linguística: o termo bailundo é mais facilmente empregado quando se fala sobre o passado em kimbundu, como por exemplo referindo o fato de que para a Ilha vieram muitos “contratados” do sul, enquanto no presente os imigrantes do sul são mais frequentemente chamados de “sulanos”.

“Bailundo é escravo, é gentio escravizado porque é escravo do preto, bufo do branco”.⁶⁴

Nesse estereótipo negativo se associa a relação de sujeição diante dos locais (“escravo do preto”) à relação de colaboração com os brancos (“bufo”).

Como vimos, a pesca podia, assim, cooptar estrangeiros. A estratificação social se estruturava, entre outras coisas, através destas figuras externas. Outros informantes, porém, desconhecem esta conotação étnica da estratificação social. Desconhecem que os puxadores fossem de fora e admitem a possibilidade de que fossem locais. Quem por posição de nascimento ou por outras razões tivesse ficado excluído da herança das redes, podia, por exemplo, embarcar e trabalhar como tripulante (profissão igualmente muito comum entre os homens da Ilha), mas podia também, quando se encontrasse na Ilha, trabalhar para os outros. Assim explica Ti L., que é caçula da última mulher de um rico pescador e que, excluído da herança das redes, optou por trabalhar na cabotagem.

Às vezes tripulante quando na Ilha era também pescador. Esses trabalhavam pros outros, contratado, com salário. Ou, no tempo mais antigo, só lhe davam um quintalão pra dormir e comida. Até que não casassem. Aí o patrão ajudava (22/12/2013).

Este depoimento amplia a noção de pescador, incluindo os contratados nessa categoria. Para Ti. L., pescador é qualquer um que trabalhe no processo da pesca, seja qual for a sua função e os seus meios. Se o “mestre de rede” é o pescador por excelência, há outras maneiras de ser pescador. Outros depoimentos confirmam uma ideia mais abrangente do que é ser pescador: quem pesca de vez em quando, por sua conta, pescador pobre, que pesca pouco, etc. Essas afirmações apontam para várias possibilidades de participar de uma identidade piscatória.⁶⁵ Há várias maneiras de ser pescador na medida em que diferentes são as funções e as posições sociais e econômicas que se pode ocupar na pesca, da grande riqueza ao simples autossustento.

A relação produtiva descrita por Ti L. (caracterizada pela ausência de salário, pela remuneração em comida e alojamento e pelo apadrinhamento) não deixa de evocar a escravidão. A

⁶⁴ Interlocutor: “Bailundu kyama!”. F: “O que quer dizer?”, I: “Feroz, animal, traidor. Bailundo é escravo, é gentio escravizado porque é escravo do preto. Bufo do branco”. O meu interlocutor, ligeiramente ébrio, fala em voz alta. Alguém preocupado que outros passem e escutem e que eu própria possa levar demasiadamente à letra aquelas palavras, faz questão de rectificar: “Isso tá muito mal explicado. Bailundo é município. O sulano virou traidor pra nós. Era mais conselheiro da parte colonial que nossa. Nos traíam”. E, virando-se para o meu interlocutor, “não ofende que os homens sulanos as nossas filhas estão a manter!” Estes casamentos sob certos aspectos hipogâmicos teriam uma peculiar pregnancy social no contexto de hoje, frequentemente referido como de grande escassez, entre outras coisas, de possibilidades conjugais.

⁶⁵ No seu ensaio de 1965 dedicado à composição sociológica da cidade de Luanda, Bettencourt observou que quanto maior a especialização, maior o apego ao trabalho (Bettencourt, 1965: 106). O engajamento temporário na pesca é característico de quantos desenvolvem funções menos qualificadas.

essa minha observação, Ti L. responde em termos eufemísticos, reconhecendo, ao mesmo tempo, a importância da estratificação social no mundo da pesca.

T.L. : Havia os mais fracos e os mais fortes. Nós estávamos da parte dos mais fortes. Meu avô era rico, tinha um quintalão de gente trabalhando para ele. O meu pai também era rico, tanto que teve cinco mulheres e uns trinta filhos.

F: Se tinha noção de quem estava do lado dos fortes e do lado dos fracos?

T.L. : Se tinha... nós éramos do lado dos mais fortes. Na altura ainda se sabia. Os mais velhos sabem. Hoje os jovens não sabem (22/12/2013).

Escravos, condenados, contratados

Longe da escravidão ser um assunto tabu, merece ser destacada a densidade de termos e situações que lhe são associados.⁶⁶ À estratificação histórica corresponde uma estratificação terminológica. O campo da linguagem é um espelho particularmente fiável da realidade justamente por não revelar bruscos revezamentos, mas, ao contrário, representar a coexistência de diferentes situações de dependência susceptíveis de serem definidas por meio do termo português escravidão. Os termos (*a*)*bika*, condenado, contratado coexistem na linguagem e são empregados para se referir a situações ordenadas no tempo de maneira não necessariamente sucessiva, mas sim eventualmente simultânea.

A primeira coisa que se pode dizer sobre escravidão é que na Ilha ela é representada como algo alheio à sua gente e à sua história.⁶⁷ Não será então incorreto generalizar que a população da Ilha se representa como *não* escrava.⁶⁸ Isso não significa, porém, que a escravidão como situação histórica generalizada seja negada. Tampouco permite afirmar que esta representação resulte de

⁶⁶ São apresentadas aqui apenas informações levantadas na Ilha de Luanda e relacionadas com a Ilha. O tema da escravidão na cidade de Luanda restituiria um quadro ainda mais articulado, primeiramente pela presença, na cidade, de uma estrutura social escravocrata de donos e escravos articulada em torno de famílias ditas “tradicionais” dedicadas ao comércio escravocrata (Messiant, [1971] 2006; Henriques, 1997 e 2002; Henriques e Medina, 1996; Dias, 2004; e, no âmbito literário, Pepetela, 1997). Ademais, o assunto da escravidão na cidade de Luanda conta com um grande volume de fontes escritas, enquanto há carência de fontes especificadamente referentes à Ilha.

⁶⁷ Para além da especialização profissional (já amplamente destacada) associada a uma ligação ancestral com um soberano, a condição *não* escrava constitui uma importante analogia com as gentes de casta da África Ocidental (Tal, 1997).

⁶⁸ Apenas entre descendentes de homens estrangeiros (bakongo ou brasileiros) encontrei pessoas que se dizem descender de escravos. Quem se representa como autóctone não se identifica numa ancestralidade escrava. Que os descendentes de bakongos se digam descendentes de escravos (ver a seguir) não surpreende. De fato, a grande maioria dos imigrantes que contribuíram para o crescimento populacional de Luanda nas décadas centrais de 1900 estavam sujeitos ao regime do contrato (Bettencourt, 1965: 106), assimilado pelos falantes à escravidão. Sobre as condições de enunciação de uma origem escrava brasileira veja-se o meu artigo (Toldo, 2016a).

uma origem escrava não assumida.⁶⁹ O discurso que mais frequentemente se ouve na Ilha é o de que a escravidão é um assunto que toca “os de lá de cima”.⁷⁰ A autoctonia é associada à liberdade. A autoctonia é garantia de liberdade.⁷¹ Apenas “os que vieram de fora” são susceptíveis de ser associados à condição escrava.

Quando pela primeira vez levantei a questão da escravidão junto de alguns homens de idade avançada, a primeira resposta que obtive é que a escravidão é algo relativo a um passado anterior à sua experiência.

Os mais velhos que podem dizer (Ti J., 8/12/2013).

Esta resposta parecia, à primeira vista, bastante peremptória. Se eles, já na casa dos 80 anos, não tinham muito a dizer, a escravidão parecia se configurar como um assunto destinado a ser calado para sempre. O silêncio prontamente estabelecido pelo Ti J. parecia indicar que apenas o esquecimento, quer já fosse efetivo ou se concretizasse com a morte da sua geração, acabaria definitivamente com a escravidão.⁷² (Como seria posteriormente dito pelo Ti L. no testemunho atrás mencionado, os mais jovens já não sabem). No entanto, o Ti C., sentado ao lado do Ti J., prontamente acrescenta.

Escravo é porque é obrigado a fazer trabalho do pai. Sobrinho não tem, tio tem, e é obrigado a trabalhar pra ele, e sobrinho fica de escravo. (Ti C.)

⁶⁹ A literatura oferece inúmeros exemplos de como em contextos escravagistas o estigma social da escravidão recai não sobre os descendentes dos donos, mas sim sobre os descendentes escravos (Meillassoux, [1986], 1992) e por isso é frequentemente sonegada. Não há elementos que façam crer que Luanda constitua uma exceção à essa regra (ver nota seguinte).

⁷⁰ Esta visão local não é desmentida pelos estudos históricos relativos à escravidão. Nos seus estudos sobre Luanda entre 1851 e 1871, Mário António Fernandes de Oliveira apresenta o perfil ocupacional dos escravos. Nas estatísticas examinadas se constata a ausência de escravos especializados na pesca (Oliveira, M. A. Fernandes, 1963, 1964). Registram-se, no entanto, escravos marítimos (1963: 14). No seu ensaio de 1964 o autor menciona a Ilha. Em 1851 se vende um “sítio na Ilha, e escravos existentes no mesmo” (1964: 15). Mais estatísticas sobre as profissões no primeiro meado do século XIX (referentes ao período entre 1824 e 1832) são apresentadas em Lima (Lima, 1846, Vol III, Parte I: 52-53). Estudos recentes (Oliveira, 2014) analisaram os registros dos escravos entre 1854 e 1867. Desses registros emerge o seu perfil profissional. Entre os escravos especializados e semiespecializados, há escravos dedicados à pesca (*Idem*).

⁷¹ Duarte de Carvalho refere, por sua vez, como os akwazanga são os únicos não “mexidos” para o contrato (Duarte de Carvalho, 1989: 212).

⁷² Vários autores mostraram como em outros contextos africanos apenas o esquecimento é o instrumento definitivo de interrupção da escravidão. Indicar os escravos seria em si uma modalidade de perpetuação da sua condição e de efetivação do seu estado (Zempleni, 1996; Meillassoux, [1986] 1992: 123). Em Luanda, como em outros contextos onde a escravidão proporcionou prosperidade (Brivio, 2008; Ciarcia, 2008; Low, 2008), não há nenhuma reticência em se afirmar descendente de donos. É usual em Luanda ouvir pessoas que se dizem descendentes de donos de escravos (Toldo, 2016). O comentário do Ti L. que deixa entender que há muito mais reserva entre os descendentes “dos mais fracos” do que entre os descendentes “dos mais fortes” quanto às origens, deixa entender também que a Ilha não constitui, sob este aspeto, uma exceção ao contexto luandense mais abrangente.

A primeira resposta que surgiu face à questão sobre a escravidão foi a obrigação de trabalhar por conta de parentes. Se a obrigação de trabalhar para o pai já se apresenta como uma escravidão, muito mais o é a obrigação de trabalhar por necessidade econômica para o tio. Embora não tenhamos elementos suficientes para desenvolver essa pista, é tentador colocar a hipótese de que uma lógica avuncular do serviço, à qual se faz alusão, seja o complemento da lógica patrilínea da transmissão das redes. O sobrinho cadete, privado da herança das redes, encontraria no tio (materno?) uma relação de proteção e dependência.

A segunda vez que a escravidão me foi mencionada, foi referida em termos radicalmente diferentes, como sinônimo de condenação ou prisão, que o aparato colonial infligia de modo particular aos oriundos de regiões distantes. A condição escrava é, assim, associada à sujeição colonial e ao deslocamento.⁷³

“A fortaleza, aquela que você vê aí⁷⁴, nós chamamos de mbangui. Ali eram guardados os escravos, os condenados, muitos bakongos. Os homens vinham de Cabinda, de Soyo, os condenados lá na fortaleza, os que vinham de serviço” (L., 15/2/13).

Destes depoimentos emerge a coexistência dois sentidos maiores da escravidão. O primeiro define a escravidão em relação ao parentesco, o segundo associa a escravidão a um aparato correcional institucionalizado, assegurado pelo poder colonial, o qual, inclusive, ergue específicas estruturas para essa função⁷⁵. Em ambos os sentidos a escravidão é associada a um trabalho forçado, efetuado, por conta de um parente (ou de alguém designado através de termos de parentesco), no segundo por um aparato institucional externo ao parentesco.

Esses dois sentidos maiores da escravidão costumam ser designados por meio de termos específicos. Embora nos dois depoimentos que se seguem ocorram algumas sobreposições terminológicas, permanece a visão de uma dupla modalidade de dependência susceptível de ser designada escravidão. Vejamos o primeiro de uma mulher em volta dos setenta anos.

Mulheres: Antigamente na floresta havia condenado do sul. Kimbangui é a fortaleza. Lá em baixo, nas

⁷³ Em seu ensaio de 1965, Bettencourt mostra como o surto demográfico verificado em Luanda nas décadas centrais de 1900 se associa à prática da contratação (Bettencourt, 1965: 106). Os depoimentos orais acima citados – que associam a condição escrava à origem estrangeira – levam a pensar que a Ilha não constitui uma exceção no contexto geral luandense.

⁷⁴ A Fortaleza de São Miguel. Sobre os lugares associados à escravidão em Luanda, veja-se Isabel de Castro Henriques (2001).

⁷⁵ Na definição da escravidão africana se costuma contrapor duas abordagens opostas: aquelas de Meirs e Kopytoff (1977), os quais interpretam a escravidão como um elo de parentesco débil, e aquela de Meillassoux ([1986] 1992), que vê no escravo o “não-parente” por definição. No contexto descrito coexistem laços de dependência internas ao parentesco e relações de dependência perfeitamente estranhas ao mesmo. Para uma panorâmica sobre a área regional vejam-se Miller (1977) e Mac Gaffey (1977).

prisões onde os metiam, benteaba.

F.: “Como se diz escravo em kimbundu?”

L.: “Abika. São pessoas que são compradas. Não tem possibilidade de criar o filho, vende ou entrega e esse fica de criado ou abika”.

F.: “E condenado se diz abika?”

L.: “Não, os condenados vêm de longe. Condenado sai de longe, de distante para vir trabalhar, tanto faz a cor”.

F.: “Esses condenados deixaram descendência na Ilha?”

L.: “Deixaram! Muitos bakongos” (7/1/2014).

escravo	condenado
abika	[não tem em kimbundu]
Filho dado ou vendido que se torna criado	Vem de longe

Falante 1

Neste depoimento a diferença propriamente dita é aquela entre “escravo”/abika e condenado. Enquanto *abika* é produzido localmente,⁷⁶ o segundo vem de longe. Por falta de possibilidades econômicas de criá-lo, o filho gerado é cedido ou vendido. A criança que sofre essa transferência é chamada de *abika* ou “criado”.⁷⁷

⁷⁶ Não será inapropriado prestar atenção ao fato de que a falante explica este fenômeno recorrendo ao exemplo da cedência de um filho próprio. Acerca deste fenômeno de venda dos filhos, Duarte de Carvalho cita Ferreira Diniz, que o atesta entre os Ndembu, entre os quais esta prática acontecia em ocasiões de carestia alimentares (Diniz, 1915 in Duarte de Carvalho, 1989: 207).

⁷⁷ Faltam-nos elementos para traçar uma associação entre este depoimento e o do Ti C., que associa a escravidão à obrigação de trabalhar para parentes (tios) mais abastados. Será necessária mais investigação para compreender se a transferência de crianças acontecia mais frequentemente no âmbito do parentesco e, nesse caso, em que âmbito específico, ou fora dele, por exemplo, junto dos brancos. Falta também investigar se o termo *abika* é ou não usado para designar a situação de um sobrinho que trabalha para um tio mais abastado. Não será inapropriado afirmar que as representações sobre a escravidão e os relativos usos linguístico refletem uma prolongada convivência e sobreposição entre aquela que Meillassoux define como economia doméstica e economia mercantil (Meillassoux, [1986] 1992). Constitui um caso à parte a cedência de meninas para serviço doméstico e, bem frequentemente, para exploração sexual. Numerosos depoimentos narram como o hábito da compensação matrimonial era pervertido pelos colonos para adquirirem direitos sobre jovens locais.

Os registros da paróquia do Cabo (conservados entre os documentos da Arquidiocese de Luanda) testemunham a “importação” de crianças. Entre 1897 e 1915 a grande maioria dos batizados era de crianças e jovens, em prevalência meninos, nascidos fora da Ilha. Muitos deles vêm da região então designada “Libollo” (região interiorana ao sul de Luanda). Alguns vêm de Cabinda. Alguns vêm do musseque Terra Nova (hoje bairro de Luanda). Estes dados têm uma indubitável importância. Entretanto, algumas cautelas devem ser adotadas na sua utilização. Os dados apresentados não podem ser considerados representativos da composição social da Ilha no seu conjunto. Isso se deve ao fato de que a população autóctone da Ilha não costuma recorrer à Igreja. A larga maioria dos pescadores autóctones não casa na igreja, não batiza os filhos, não recorre a funerais católicos. Esta tendência persiste pelo menos até 1980 (quando é constatada por Duarte de Carvalho). O que os registros testemunham é, mais propriamente, a existência de uma pequena parcela de residentes – católicos – que apadrinha crianças e jovens. Esses padrinhos têm frequentemente apelidos portugueses, o que constitui uma raridade no contexto da Ilha. Entre eles há alguns pescadores. (Alguns raros pescadores residentes nos Coqueiros aparecem nos registros da Igreja dos Remédios, na cidade baixa.) No *Triplicado Freguezia de Nossa Senhora da Ilha do Cabo. Baptismos, casamentos e óbitos de 1914 e 1915* se percebe uma mudança de tendência e se registra uma sensível diminuição na importação de crianças.

“Condenado” é produzido por meio de um sistema disciplinar correcional para a exploração laboral⁷⁸. A especificação relativa à cor (“tanto faz”) parece sugerir que, por oposição, o sistema *abika* era uma instituição própria da população local. Apesar deste esclarecimento, os exemplos concretos de condenados evocam outros africanos, procedentes de outras províncias (sulanos ou bakongos).

Vejamos então o segundo depoimento, no qual o termo “escravo” é mais estritamente associado à situação dos contratados, mas continua sendo diferenciado do (*a*)*bika*.

F: Conhece santos que tenham sido escravos?⁷⁹

M: Santo que foi escravo aqui na ilha nunca existiu. Só mesmo ali em cima. Naquele tempo na Ilha existia ximba, hoje chamado soba.⁸⁰ O ximba não aceitava ninguém ser escravizado. O ximba era a polícia tradicional. Não aceitava ter escravo na ilha. Havia dois tipos de escravo: bika e escravo. Saía do Lobito, do Huambo, de uma província a outra como contratado. Vinha na senzala dormir à noite e de dia ia trabalhar no caminho de ferro.

F: E não deixaram descendentes na ilha?

M: Morreram cedo, cansados. O ximba protegia mbika.

F: Trabalhavam como pescadores ou por conta dos pescadores?

M: O soba não aceitava que trabalhassem como pescadores. Mesmo os natos aqui, os portugueses tentaram escravizar! Não deixavam ir na escola. O ximba pedia para os padres ensinarem na paróquia [...]. O ximba (naquele tempo dos velhos falavam kimbundu). Quando veio o português chamaram soba.

F: Chegou a conhecer aquele tempo do ximba?

M: Sim.⁸¹ O velho Matulo, o velho Afonso, pai do ximi Afonso. Andava com um jeep. Quando via alguém desses contratados que vinham de barco fora do posto ia buscar e batia. Dava comida, dava bebida, mas quanto alguém saía batia com muita força. Batia também nos pescadores. Se este pescasse de dia em vez de pescar à noite. Porque de dia havia portugueses a banhar, a fazer praia. Os cabo-verdianos tavam com o ximba. Eles eram assassinos, eram maus (M. 11/3/2014).

escravo condenado	
abika	escravo
	contratado
	Saía do Lobito, do Huambo

⁷⁸ Sobre a transição da escravidão atlântica para o regime de trabalho forçado imposto pelo aparato colonial em Angola, vejam-se os trabalhos de Pélissier (1977, 1978, 1997) e Alexandre (1991, 2000).

⁷⁹ Se faz aqui alusão às entidades espirituais que representam, metaforicamente, a origem da família, constituindo uma espécie de memória presencial (*cf.* capítulo VI). A ausência de santos escravos na Ilha seria uma narrativa de uma ancestralidade representada como não-escrava, que estaria, ao contrário, presente “lá em cima”. A presença dos espíritos seria um indício da presença dessa história.

⁸⁰ A transformação do perfil e das funções das autoridades tradicionais se associa à uniformização da sua designação. O termo “soba” é uma aportuguesação do termo “*osoma*” que designa a autoridade tradicional na área linguística umbundu (Kwononoka, 2010).

⁸¹ M. , pescador, tem cerca de 55 anos.

	Vinha à senzala dormir à noite e de dia ia trabalhar no caminho de ferro
Protegido pelo ximba	Quando via alguém desses contratados, os quais vinham de barco fora do posto [o <i>ximba</i>] ia buscar e batia. Dava comida, dava bebida, mas quando alguém saía batia com muita força.

Falante 2

Embora a escravidão abarque as duas modalidades, neste depoimento é mais estritamente associada à condição dos contratados que vêm de longe, do Huambo, de Banguela. O que emerge claramente é a diferença entre esta população e a da Ilha. Entre quem vem de longe e os autóctones há uma separação. As prerrogativas proporcionadas pela autoctonia são mantidas através de práticas de separação. A população local de pescadores não pode sofrer miscigenações do contato com os contratados, por isso esses segundos não podem trabalhar como pescadores.

Deste depoimento emerge o papel da autoridade tradicional na manutenção dessa separação. O preço da liberdade dos seus é a colaboração na escravização dos outros.⁸² A função da autoridade tradicional se define na sua vertente disciplinar. Ao soba cabe não apenas a colaboração no complexo aparato de exploração que ocorre no seu território, como também compete a vigilância sobre os hábitos da sua gente, de maneira que estes não interfiram com os colonos.

O tempo colonial transgride fronteiras consolidadas e torna mesmo os “natos” susceptíveis de “escravização”. A ação dos padres missionários no ensino das letras intervém como resposta face a esse risco.⁸³

Duluadu (como anteriormente Ti L.) não reconhece uma origem estrangeira aos puxadores. Embora o caráter estrangeiro dos trabalhadores não seja reconhecido, o fato dos trabalhadores dormirem junto do local de trabalho evoca um modelo da relação entre um empregador local e um trabalhador de origem estrangeira. A remuneração em alojamento e comida e o apadrinhamento

⁸² A função disciplinar é aquela ainda hoje atribuída à autoridade tradicional, como a repressão dos bêbados.

⁸³ Isso não significa que a alfabetização tenha chegado a todos os ilhéus (uma boa parte dos meus interlocutores – a totalidade das mulheres mais idosas – é analfabeta), nem sequer significa reconhecer uma presença tão efetiva da igreja na Ilha. Embora a presença de uma comunidade católica de culto seja atestada desde a chegada de Dias de Novais, as informações etnográficas sugerem relativizar o peso da Igreja católica na vida dos ilhéus. Os ilhéus mais idosos lembram que antigamente o padre não residia na Ilha. Vinha apenas para celebrar a missa.

econômico são elementos que não deixam de evocar um modelo relacional escravagista. Embora essa relação de dependência possa se estabelecer entre locais, ela se realiza de maneira exemplar entre donos locais e os trabalhadores estrangeiros. O fato dos trabalhadores encarregados do trabalho braçal “virem de fora”⁸⁴ constitui um caso paradigmático de um tipo de dependência susceptível de ser designada por meio de termos associados à área semântica da escravidão.⁸⁵ O fato de que essa relação de dependência possa se estabelecer entre locais indica a preexistência de modos de dependência desse tipo associados ao processo produtivo da pesca.⁸⁶

Apesar de desconhecer a origem estrangeira dos puxadores, Duluadu reconhece algumas idiossincrasias da composição étnica do trabalho na rede. Em particular, um papel específico no processo de pesca teria sido desenvolvido por homens das províncias litorâneas do Norte que, como veremos, têm uma importância significativa no povoamento da Ilha. Esses seriam marinheiros especializados, cumprindo uma tarefa distinta tanto dos mestres de rede ilhéus quanto dos puxadores.

F: Antigamente aqueles de Soyo, de Cabinda começavam como puxadores para depois se tornarem mestres?

M: Aqueles de Soyo, de Cabinda eram marinheiros. Eram mais aqueles que iam com o barco se tinha um problema com a rede (13/1/2014).

Os depoimentos recolhidos têm uma certa relevância para o que foi dito sobre os condenados, a sua origem estrangeira e a sua separação da população dos pescadores. O último depoimento reconhece a possibilidade dos estrangeiros, ou de alguns deles, integrarem o processo produtivo tradicional numa tarefa relativamente qualificada. A possibilidade de integração nesse mecanismo produtivo não nega, entretanto, um certo imobilismo das posições. A progressão social acontece no âmbito do papel previamente atribuído a cada um. Quem por herança é destinado a ser mestre de rede não puxa. Vice-versa, quem puxa não se torna mestre de rede. É graças a uma teia relacional própria que alguém se torna mestre de rede. Esta teia relacional é proporcionada pela herança paterna, de um lado, e pela aliança no meio da pesca, do outro. Embora as estratégias de aliança

⁸⁴ Como veremos, esta expressão é empregada para designar uma categoria de pessoas.

⁸⁵ Na clássica definição de Meillassoux, baseada na cuidadosa análise semântica de Benveniste, o escravo, por definição, é o estrangeiro (Benveniste, [1969] 1976: 249; in Meillassoux, [1986], 1992: 29).

⁸⁶ Como anteriormente assinalado, Duarte de Carvalho parece matizar este aspecto, insistindo nas descontinuidades entre o pré e o pós-independência. No entanto, as informações apresentadas corroboram a impressão de que modalidades de dependência susceptíveis de serem designadas através de termos da área semântica da escravidão constituem uma ligação entre o pré e o pós-independência. O próprio autor afirma que o trabalho que no pós-independência passa a ser efetuado por estrangeiros contratados com o mesmo tipo de trabalho do contrato (Duarte de Carvalho, 1989: 144), mais antigamente era efetuado por membros da “*família*”, onde “*família*” incluía pessoas ligadas por laços de sujeição (*Idem*: 116). Outros indícios linguísticos, como o amplo uso do termo “*sanzala*” para indicar acampamentos temporários de pesca (*Idem*: 118), não deixam de evocar um contexto escravagista.

tenham um papel decisivo na constituição deste capital relacional, sem ter herdado as redes alguém não pode se tornar mestre. Sob este aspecto a herança das redes expressa, de maneira particularmente concentrada, a autoctonia.

No que toca à componente estrangeira que vem integrar o processo produtivo da pesca, um papel diferente é reconhecido a quem já lida com o mar. Quem tem origem rural é destinado a se implicar no processo em funções menos qualificadas do que quem é estrangeiro, mas já lida com o mar, elemento nobre.

Hoje em dia registra-se uma decadência da pesca artesanal. Nas redes é mais o lixo que fica encalhado do que o peixe (*cf.* capítulo IV). Vão longe os tempos do pós-independência, quando no contexto de desagregação do sistema industrial a pesca tradicional assegurou boa parte da produção de peixe destinada ao consumo da cidade, possibilitando uma relativa prosperidade à sua fileira (Duarte de Carvalho, 1989: 112). Pescar da terra não é mais rentável e por isso esse método tradicional de extração da riqueza do mar tende a cair em desuso e, com ele, as antigas configurações sociais associadas a esse modo de produção.⁸⁷ Ao contrário, o que ainda é rentável é o trabalho de comercialização do peixe, ao qual as mulheres continuam se dedicando com proveito.

As minhas interlocutoras residentes na Ilha, as quais atualmente trabalham na comercialização do peixe (como vendedoras, como donas de barcos de pesca), o fazem em mercados específicos: o da Floresta, o da Chicala (na Ilha)⁸⁸ e o da Mabunda (na Samba).⁸⁹ Outras das minhas interlocutoras já não trabalham, mas no passado foram peixeiras.⁹⁰ Contam que no passado muitas mulheres da Ilha vendiam no mercado de São Paulo, outras vendiam no Kinaxixe.⁹¹ Já “naquele tempo colonial” muitas delas tinham abandonado o trabalho de comercialização de peixe e tinham ido trabalhar como lavadeiras e empregadas domésticas nas casas dos brancos. Trabalhar não mais como peixeira, mas como lavadeira era representado, ao mesmo tempo, como uma expressão e como um veículo de modernidade. Esta modernização ia a par da atualização do traje, do pano para a saia.⁹² Esta tendência não é porém irreversível. Em geral, se constata certa

⁸⁷ Como anteriormente enunciado, outras ocupações prevalecem atualmente entre os homens. Alguns trabalham na indústria, alguns na tripulação de navios.

⁸⁸ Vende no mercado da Chicala uma mulher residente na Chicala 2.

⁸⁹ Vendem na Samba duas mulheres originárias da Samba e residentes por casamento na Chicala. Na Samba desenvolvem os seus negócios com as suas irmãs. Ambas viúvas, optam frequentemente por dormir na casa das irmãs.

⁹⁰ Apenas uma se dedicava ao comércio de outros bens. Em particular, vendia na Ilha fruta que ia comprar no Mussulo.

⁹¹ Ana de Sousa Santos descreve as práticas e idiossincrasias das quitandeiras. Estas se diferenciam primeiramente pela mercadoria que vendem. O peixe é a mercadoria mais lucrativa. Um estilo comercial próprio caracteriza as peixeiras. Diferentemente das vendeiras de outras origens que se dedicam ao comércio de outros bens, as peixeiras vendem em pé (Santos, 1967: 91). Uma preocupação de diferenciação é igualmente referida por Redinha. O autor sublinha como as vendeiras fazem questão de se diferenciar pelo traje e observa como esta preocupação está particularmente presente entre as peixeiras (Redinha, 1974: 101).

⁹² A relação entre o traje e o exercício da profissão de peixeira é destacada por Ana de Sousa Santos, que informa que as meninas começam a vender peixe por volta dos dez a catorze anos, idade em que “deixaram os vestidos e os substituíram por panos” (Santos, 1967: 109).

mobilidade profissional, que depende substancialmente da rentabilidade de um negócio. Uma interlocutora que vende peixe no mercado da Chicala também já foi empregada doméstica. Depois de cessar a relação de trabalho com um empregador com o qual se dava particularmente bem, optou por voltar a trabalhar na comercialização do peixe, trabalho que já fora da mãe. Outras trabalham como domésticas e cozinheiras.

... mamã bessangana

Se o arquétipo do ilhéu é o mestre de rede, o seu correspondente feminino é mamã bessangana. *Bessangana* qualifica um traje caracterizado pela sobreposição de numerosos panos (*milele*), que não são costurados, mas sim amarrados de uma certa forma. *Bessangana* se refere primeiramente a uma classe social.

“A bessangana é a senhora por excelência, a dama da sociedade e não é só a forma de trajar que a distingue da mulher plebeia. Aqui, como em todo o lado, estão nitidamente patentes as classes sociais, não só pela maneira de trajar como também pelas atitudes distintas. Assim, enquanto a serva nos aparece de traje mais resumido e modesto, e exterioriza os seus modos rudes, nota-se na *bessangana* não só a preocupação do esmero do traje, como a distinção do gesto (Santos, 1970: 67).

Os panos medem e expressam riqueza, não apenas pelo seu custo, mas também por efeito do disciplinamento do corpo que implicam. Sob efeito dos panos, a *bessangana* exibe um andar que expressa distinção e vagar. Nas palavras de Ana de Sousa e Santos, o andar da *bessangana* na rua deve marcar:

“uma cadência pausada e um pouco bamboleante – *uolobanga ukumbu* (distinção é a expressão que define esse porte de matrona)” (*Ibidem*).

Os panos que fazem o traje à *bessangana* se caracterizam por uma consistência própria e por cores e desenhos característicos, entre os quais prevalece o axadrezado.⁹³ o traje necessita de quatro panos, três para vestir e um para fazer quimone e lenço. Dois panos são fixados acima e abaixo da cintura (*cf.* capítulo VII), um terceiro é utilizado de várias formas. Na Ilha é comum vê-lo apoiado ainda dobrado sobre o ombro. Em alguns contextos performativos específicos que exigem uma particular formalidade do traje (como nas exhibições de dança *rebita*, *cf.* capítulo VII), o terceiro

⁹³ A literatura etnográfica nos informa que o axadrezado denominado *maculussu* (“muitas cruzeiras”) caracteriza o pano dos homens da Ilha (Santos Sousa, 1960: 138; Redinha, 1974: 266).

pano é colocado aberto sobre os ombros, preso na frente por meio de um alfinete.⁹⁴ A este pode se sobrepor ainda uma manta.

Na Ilha, complementa o traje um lenço na cabeça sob o qual se entreveem três tranças, duas dos lados e uma descendo no meio da frente.

Enfim, não podem faltar brincos pendentes em ouro (*gibixa*) e, em ocasiões especiais, pulseira (*jipulsera*). No pescoço a *bessangana* usa fios de ouro, dos quais se diz que seriam tratados por meio de procedimentos mágicos. No dia a dia muitas mulheres da Ilha usam *missangas* em contas de vidro, prova material de elos com entidades espirituais, e nunca andam sem brincos em ouro, a não ser para ir à cidade onde, receosas dos bandidos, preferem usar brincos em ouro falso.

Conforme declarado por uma poderosa peixeira dona de um mercado na Samba, *bessangana* não é um traje para o dia-a-dia, é traje de sair. O traje à *bessangana* é correntemente usado pelas mulheres da Ilha nos casamentos, nos óbitos e em outras ocasiões cerimoniais como as missas dominicais. Embora as saias tenham chegado muito cedo na Ilha, constituindo (como o trabalho doméstico na casa dos brancos) um símbolo de modernidade, no quotidiano, é ainda corrente ver usar quimone, pano e lenço. Outras mulheres costumam usar no dia-a-dia vestidos de fabrico industrial que, na parte superior, apresentam um corte semelhante ao do quimone, mas não deixam de carregar um pano no ombro, que pode sempre servir para uma pausa, deitadas na areia da contracosta. Para o dia-a-dia não se procura a opulência do traje cerimonial, um único pano é o suficiente. No entanto, nunca se abre mão de alguns detalhes. *Missangas* e brincos não podem faltar. Sem *missangas* o pescoço “fica feio”. A *missanga* só se tira para mergulhar, hábito matinal quotidiano de muitos dos meus interlocutores, porque *kyanda* (sereia) leva.

Se o traje à *bessangana* constituiria – conforme enunciado por Duluadu – junto com a prática da pesca, uma marca de “ilhéidade”, ou, mais genericamente de autoctonia, fica em aberto a questão

⁹⁴ A literatura informa que esse terceiro pano pode ser usado sobre a cabeça (Santos, 1960: 138), por cima do lenço ou do penteado *kindumba* (Santos, 1970: 67; cf. capítulo VII). Estas fontes, entretanto, não esclarecem se este uso do terceiro pano em cima da cabeça é específico de alguma área de Luanda. Este uso não foi constatado no terreno e tampouco aparece nas imagens relativas à Ilha publicadas por Redinha (1974: 267, 403), nas quais o terceiro pano é posto dobrado em cima do ombro, como é corrente ver. Estes pormenores levam a pensar que o traje à *bessangana* (isto é, o traje da dama da alta sociedade luandense) conheça declinações internas, distinguindo a Ilha da cidade. Uma segunda observação deve ser feita a esse respeito. *Bessangana* indica uma pertença, antes que territorial, social. *Bessangana* é o traje da dama da alta sociedade. Estas considerações sobre o traje à *bessangana* e as suas possíveis variações levantam questões sobre o princípio de identificação prevalente (de classe ou territorial). Outras observações etnográficas dedicadas ao traje feminino informam que nas camadas mais baixas existe uma forte preocupação de diferenciação que se expressa no traje. Entre pescadores e peixeiras esta preocupação de diferenciação seria particularmente forte. Assim observa Redinha: “É interessante notar que, tanto os pescadores como as peixeiras e as vendadeiras em geral, personalizem os seus gêneros de ocupação até o ponto de manterem indumentárias de padrão tradicional que são típicas das suas profissões” (Redinha, 1974: 101). Que alguns traços caracterizem as vendeiras revelando as suas origens é um fato de domínio comum. Assim, por exemplo, o hábito de carregar o filho nas costas é considerado pelas mulheres da Ilha como um hábito que revela claramente a origem estrangeira (sulana), que nunca pertenceu às peixeiras do litoral, que sempre costumavam deixar os filhos pequenos em casa quando iam vender na rua. Mesmo que fossem vendeiras ambulantes, as mulheres da Ilha nunca tiveram o hábito de carregar os filhos nas costas. Este hábito é considerado de gente pobre.

da abrangência do âmbito populacional do qual esse traje seria expressão.⁹⁵ A diferenciação estaria toda em pequenos detalhes.⁹⁶

O.: “A mãe do Presidente é original desta cultura”.

F: “É da Ilha?”

O.: “Não. Mas usava pano. Todo o mundo que usava pano é” (14/4/2014).

O fato de se considerar o traje à *bessangana* típico da Ilha aponta para duas ideias. Primeiro, revela a concepção local segundo a qual Luanda toda deriva da Ilha. O uso de panos marca uma origem da Ilha. Ademais, a equação *bessangana* = mulher da Ilha, indica uma auto-representação baseada na riqueza⁹⁷, na distinção, nas maneiras. Compreende-se bem como, no conceito local, o ilhéu arquetípico é declinação respectivamente masculina e feminina de um modelo de riqueza e nobreza.

Os lugares e a sua importância

Da nossa prospecção sobre as práticas de denominação emerge uma grande importância atribuída aos lugares. Se a nomeação depende dos lugares, a própria identidade é de certa forma informada pelos lugares. Vamos, então, nos ocupar dos lugares. Primeiramente valerá salientar que a Ilha de Luanda não é uma ilha, na medida em que se apresenta hoje ligada a terra firme por uma ponte que segue o istmo natural que une a Ilha, a norte da localidade da Chicala, ao sopé da Fortaleza de São Miguel, em terra firme. No final dos anos 1920 foi construída a primeira ponte de madeira, muito mais tarde substituída por outra em cimento que vem atrapalhar a circulação das águas na baía (Amaral, 2002:92). A conexão da Ilha a terra firme muda, assim, ao longo do tempo, os hábitos de acesso à cidade dos Ilhéus, de barco através da baía ou por terra.⁹⁸

A Ilha se encontra atualmente ininterrupta desde a sua extremidade meridional (Chicala e relativas propagações habitacionais⁹⁹) até à extremidade setentrional (Ponto Final). Mas sabemos que em várias fases durante os anos 1940 e 1950, ainda recordadas pelos meus interlocutores mais velhos (acima dos oitenta anos), se encontrou fragmentada em tronções por efeito de fortes *kalembas*.

⁹⁵ Já foi examinada a ênfase centrífuga no discurso populacional e cultural.

⁹⁶ “Cada núcleo populacional mantém pormenores próprios (Redinha, 1974: 286).

⁹⁷ A reputação de riqueza das peixeiras já fora observada por Monteiro (1972).

⁹⁸ Algumas considerações sobre a mobilidade específica dentro da Ilha ocorrerão no capítulo IV. A facilitação da mobilidade por terra é representada como uma característica dos tempos recentes, do predomínio do asfalto. Neste momento, basta notar que uma certa dificuldade na mobilidade terrestre enforma o *habitus* ilhéu.

⁹⁹ Durante o tempo da pesquisa, nas margens meridionais da Chicala surgia um povoado informal chamado Kilombo, o qual foi demolido nos primeiros meses de 2014 (cf. capítulo IV).

1954 foi ano de grandes kalembas. Se trabalhava ano por ano para construir o bairro, a sanzala. Se faziam pontes em madeira ano por ano, e todo ano o mar levava (Ti C., 15/2/2013).

Este depoimento permite apreciar como o modo de povoamento tradicional da Ilha era representado como substancialmente dependente dos humores do mar. A Ilha de fato é, nas palavras do geógrafo Ilídio de Amaral, “um sistema vulnerável” (Amaral, 2002: 93). A afirmação do Ti C. relativa à reconstrução sazonal da sanzala¹⁰⁰ permite focar uma especificidade do modo de se relacionar com o lugar, neste caso a consciência do caráter transitório de algumas instalações humanas (como o de certas vias de acesso terrestre entre povoações), periodicamente reconquistadas à fúria das águas.

Vejamos, então, os povoados da Ilha, ou melhor, alguns elenques dos mesmos.

Mbimbi, Belela, Tundu, Salga (aqui), Lunda, Felete (hoje Chicala). A ilha tem cinco bairros: Chicala, Lelo, Ponta, Casas Novas, Salga, Chicala 1 e 2. Mas estão também na Samba e no Mussulo, município da Samba (Zucas, janeiro 2013).

Cuponda (Ponta), Marítimo, Lunda, Lelo, Praia de Banho ou Dicoco ou Burcoco (aí tem a ponte pra cidade), Felete (Chicala) (Tia Tete 7/1/2014).

Tundu (Mussulo), Felete, Belela, Bimbi, Lelo, Ponta, Salga. Cada sanzala tem o seu nome. Os da Samba são descendentes do Bimbi (Vó Dona Branca, 11/2/2014).

Do Mussulo ao Ponto Final é ilhéu, descendente da Ilha, nativo da Ilha, anazanga, akualuiji. Tem muitas versões. Takualige: “pessoa do outro lado”, takuazanga. Da Ilha ao Mussulo estamos divididos em setores: Kuluige Buribala (aqui), Kumbimbi (foi à água), Pondarimo, Bukunguriabalo, Kuamixiba, Mussulo. Somos todos ilhéus” (Duluadu, 26/3/2014).

Nestes elenques encontramos divergências que dependem muito provavelmente dos interesses relativos dos lugares para cada falante. O conhecimento mais ou menos detalhado de uma área pode obviamente depender da residência e das trajetórias de circulação,¹⁰¹ mas pode também depender de *modos* de circulação, em particular, por terra *versus* por mar. Assim, por exemplo, os pescadores,

¹⁰⁰ Embora o termo possa ser utilizado para se referir à aldeia povoada por gente de baixa condição social, na Ilha é comumente usado para indicar um bairro. Cortez observa que esse termo está sujeito à regra gramatical de formação do plural própria do português (Cortez, 1960: 150).

¹⁰¹ Por exemplo, a localidade do Lelo se declina para os seus habitantes em localidades menores. M: “Onde Tetê mora é Catumbo, onde Belita mora é Lunda”. F: “De onde vêm esses nomes?” M: “Nós já encontrámos”.

ainda hoje acostumados aos deslocamentos de barco, conhecem lugares desconhecidos aos demais.¹⁰²

Apesar das divergências, alguns lugares como Felete, Lelo, Ponta e Salga são pontos de referência recorrentes. Felete é o antigo topônimo da área hoje conhecida por Chicala. Os topônimos Lelo e Salga estão presentes sob outra grafia (respectivamente: Lello e Zauga) nos registros paroquiais do final de 1800 e começo de 1900.¹⁰³ No caso da Salga, parece razoável admitir uma derivação desse topônimo do verbo português salgar (Cortez, 1960: 150),¹⁰⁴ pois este lugar seria, juntamente com Burcoco (Praia de Banho) e Bial (?), uma área destinada ao tratamento do peixe.

No caso da Chicala/Felete, o antigo topônimo tende a prevalecer sobre o de “Chicala”, nome que segundo alguns constituiria o aportuguesamento de uma expressão kimbundu. A sua etimologia evidenciaria a principal característica associada à Chicala: a sua proximidade às áreas meridionais da Ilha levadas pelo mar.¹⁰⁵

A importância da divisão em povoações surge igualmente nos estudos etnográficos realizados pelo Instituto de Investigação Científica de Angola, IICA (1960; 1966). Qualquer que seja a língua dos topônimos (português ou kimbundu), o uso pelos próprios ilhéus do termo português “sanzala” para designar essas unidades populacionais não passa despercebido, tendo sido notado já nos anos 1950 pelos investigadores do IICA (Cortez, 1960: 150), sem que, no entanto, algo mais seja dito sobre a natureza desses agrupamentos residenciais e as relações mantidas entre eles.

Ana Sousa e Santos assinala as sanzalas Lunda, Lelo, Buicanga, Coqueiros, Buricoco, Buicala, Mbimbe, Butunda, Buponda e Bala (Santos, 1960: 133), enquanto José Cortez (1960) e Valente d’Oliveira (1966) indicam três aglomerados populacionais separados. Procedendo de sul para norte, o primeiro, correspondente à Igreja do Cabo, seria composta por duas zonas (*Lelu* e *Lunda*), duas povoações talvez outrora separadas, que quando Cortez escreve se encontram

¹⁰² Quando me encontro a compartilhar com alguém a explicação de Duluadu, o meu interlocutor avança a hipótese de que a localidade Buribala, por ele mencionada e a ela desconhecida, possa ser um lugar apenas novo para os pescadores como ele, habituados aos deslocamentos marítimos. T: Mmmm, quer dizer “na careca”. Deve ser algum lugar de pescador...”. A ideia de que o conhecimento dos lugares depende substancialmente das práticas humanas e do modo de mobilidade é amplamente desenvolvida por abordagens fenomenológicas como, por exemplo, a de Tim Ingold que, para tal, emprega a noção de “taskscape” (Ingold, 2000). A fecundidade da abordagem de Ingold foi adotada no caso específico da representação da terra a partir do mar, por exemplo por Coney (2006).

¹⁰³ No *Registo de casamentos e de óbitos da paróquia de Nossa Senhora do Cabo (1897-1907)*, por exemplo, são mencionadas as localidades de “Ponta”, “Lellu”, “Lunda”. No *Registo de casamento, baptismo da Freguesia de Nossa Senhora do Cabo da Ilha de Luanda 1902-1903* aparece a localidade de “Zauga”. Os sítios “Cabelleira” e Bimbi aparecem no *Registo de baptizados de 1904*. A “sanzala do Ricôco” aparece no *Registo de baptismos, casamentos e óbitos de 1914 e 1915*. (Arquivos da Arquidiocese de Luanda).

¹⁰⁴ Uma etimologia portuguesa parece igualmente plausível para a localidade da Ponta (Cortez, 1960: 150).

¹⁰⁵ Segundo um interlocutor, Chicala vem do kimbundu kikala, “onde a terra ficou”. Isso depois das kalembas (Ti L. 10/2/2013).

fundidas. Procedendo para norte segue-se a *Ponta*. Encontra-se, enfim, a *Sarga* qual seria anteriormente conhecida pelo topônimo Nazaret (Cortez, 1960: 150). A Chicala não era mencionada nem incluída nestes estudos, sendo considerada cidade. Esta omissão se apresenta em flagrante contradição com a representação fornecida pelos interlocutores atuais, que incluem na Ilha, não apenas a Chicala, que lhe pertence geograficamente, mas também lugares extraterritoriais, ou seja, lugares que não são geograficamente Ilha, mas são considerados povoados por ilhéus.¹⁰⁶ À luz desta lógica, não apenas o Mussulo (parte meridional da restinga),¹⁰⁷ como também as áreas costeiras povoadas pela população evacuada das áreas meridionais de Belela e Mbimbi (Duarte de Carvalho, 1989 : 70), são representadas como parte da Ilha. Esta lógica conduz a uma representação supraterritorial da Ilha. Ilha abarca toda a restinga, inclusive nas suas partes submersas.

Regressemos aos elenques de localidades dos nossos interlocutores. No primeiro caso (Zucas), a enumeração de topônimos parece casual. Começa segundo um critério geográfico, procedendo de sul para norte, mas, na continuação, regressa a sul mencionando a localidade de Felete e esclarecendo que este topônimo designa a localidade hoje melhor conhecida como Chicala. A enumeração é no entanto ordenada por um princípio linguístico. Se o primeiro elenco é de topônimos tradicionais, o segundo é relativo àqueles que são definidos “bairros”. O segundo depoimento (Tia Tetê) se apoia numa lógica semelhante, mencionando (com uma única exceção) o topônimo kimbundu primeiro, e o nome aportuguesado a seguir.¹⁰⁸ O terceiro depoimento (Vó Dona Branca) evoca em primeiro lugar o Mussulo, procedendo coerentemente de sul para norte. Vó Dona Branca, tal como Zucas, evoca também os lugares submersos,¹⁰⁹ incluindo-os na narração do processo populacional. Conforme explicado por Vó Dona Branca, os habitantes do atual bairro costeiro da Samba são *descendentes do Mbimbi*. Zucas, no seu depoimento, também reconhece os da Samba e do Mussulo como integrantes de um mesmo processo populacional. “Ilha” seria assim um território, antes que geográfico, social.¹¹⁰

Ao enumerar os lugares, Tetê procede de norte para sul, limitando-se à Chicala/Felete. Duluadu procede do lugar em que nos encontramos (na Chicala, ou melhor, numa zona da específica da Chicala, bairro onde cresceu), em direção a sul até o Mussulo, ignorando tudo o que existe a norte do istmo. Nas outras duas enumerações, a nomeação dos lugares tende a proceder de

¹⁰⁶ Valente d’Oliveira (1966: 264) reconhece que alguns pescadores residem “fora da Ilha”, precisamente, nas Sambas, e, por isso, são conhecidos por “pescadores das Sambas”, designação que com toda a probabilidade traduz a expressão kimbundu “akwa samba”.

¹⁰⁷ A visão contínua da Ilha e do Mussulo revela um implícito conhecimento da unidade geográfica dos dois tronções, suposta pelos primeiros cronistas, embora já se encontrassem separados à chegada de Dias de Novais (Amaral, 2002).

¹⁰⁸ Caberia ao linguista especializado se interrogar sobre topônimos como Burcoco e Cuponda e a relação linguística com topônimos portugueses como Coqueiros e Ponta.

¹⁰⁹ Nexi peixeira de cinquenta e cinco anos, moradora da Chicala, onde a estou acompanhando, me explica que é de “Felete”, complementando a fala dizendo “Mbimbi já é mar, não cheguei a ver”.

¹¹⁰ Expressões como “descendentes do Bimbi” conjugam a dimensão geográfica à dimensão genealógica.

sul para norte, reproduzindo, assim, a direção da ação dos agentes naturais que contribuem para a formação geográfica da Ilha. Se poderia pensar que esta ordem de enumeração dos lugares reproduz a representação do processo de povoamento na sua dimensão diacrônica, mas vale sublinhar que nada é dito a este respeito.

É Cortez, que efetua a sua pesquisa nos anos 1950, quem fornece algumas informações no que toca a ordem de povoamento e, mais em geral, a lógica ocupacional subjacente. A “Sarga” é a povoação mais recente.¹¹¹ O processo de povoamento e a posterioridade relativa das povoações mais setentrionais é indicado pela densidade habitacional. Esta é máxima no Lelo, inferior na Ponta e ainda mais baixa na Salga. O mesmo autor informa que esta concentração não é representada pelos informantes como desejável, sendo, por regra, preferida a dispersão. No entanto, outros fatores como a redução da superfície deixada emersa pelas *kalembas* e a ocupação da Ilha pelos europeus, levam a que a população se concentre naquelas três áreas. Outros fatores, como uma certa preferência em residir perto de familiares e a exigência de não se afastar muito da cidade (Cortez, 1960), e o uso partilhado dos barcos e dos instrumentos de pesca (Valente d’Oliveira, 1966: 276), fazem com que um povoado como o Lelo seja particularmente denso. Durante a época do inquérito de Cortez, o medo das *kalembas* teria provocado uma mudança nas lógicas habitacionais anteriores, que favoreciam o ir viver perto da família e não demasiadamente longe da cidade, levando alguns moradores a aceitar ir morar na Salga.¹¹²

Não será supérfluo, enfim, destacar como as três povoações eram representadas como dotadas de um grau decrescente de “aculturação”, máxima no Lelo, intermédia na Ponta e menor na Salga (*Idem*: 151). Esse maior ou menor grau de aculturação é interpretado por Valente d’Oliveira (1966) em termos de “pureza étnica”, que seria máxima na Salga e mínima na Ponta, onde um significativo número de imigrantes teria vindo se instalar. Os imigrantes seriam em prevalência homens,¹¹³ procedentes principalmente do litoral norte de Angola. Teriam ido se instalar sobretudo na Ponta, porque no Lelo já faltava espaço para novas construções (Valente d’Oliveira, 1966: 271).

O diferente grau de aculturação entre o Lelo e a Ponta (superior no Lelo e inferior na Ponta), é uma representação ainda hoje presente entre os meus interlocutores, que nesses termos explicam uma antiga rivalidade entre as duas povoações. Explicitamente questionados a esse respeito, os

¹¹¹ Hoje em dia a Salga é referida como uma área bastante “favelizada”, maciçamente ocupada com a imigração de pessoas provenientes de outras províncias durante o período da guerra.

¹¹² Entre os nossos informantes, moraram na Salga, depois da *kalembe*, pessoas originárias do Lelo. A relativa rapidez do processo de construção da habitação tradicional não fazia com que deixasse de se recear a *kalembe*. Com a exceção das ramas de coqueiro *kisakele* (que se encontravam na Ilha), os materiais eram adquiridos nos arredores de Luanda. Isso os tornava caros. Por isso, muitos preferiram construir mais longe, onde a casa não pudesse ser derrubada pela *kalembe* (Cortez, 1960).

¹¹³ Valente d’Oliveira refere que a população natural é de 1917 pessoas (77,04%), enquanto a população não natural é de 571 pessoas (22,96%). Os homens prevalecem por efeito da imigração, em particular na Ponta (Valente d’Oliveira, 1966: 272).

meus interlocutores negam que essa rivalidade afunde as raízes nesta diferente composição populacional (isto é, na origem estrangeira e nortenha de uma parte da população da Ponta). Esta rivalidade estaria historicamente ligada a dinâmicas conjugais, e seria particularmente forte entre as mulheres das respectivas localidades.¹¹⁴

Diferenças de perspectiva

A quarta enumeração dos lugares da ilha atrás citada, a de Duluadu, a mais articulada, reconhece e explicita uma substancial identidade entre a Ilha e o Mussulo. Os habitantes dos dois tronções são incluídos numa mesma denominação, a de “Ilhéus”.

Regressemos então à explicação de Duluadu. Na qualificação dos lugares e das gentes, ele recorre a alguns termos como *akwaluiji*, *takwaluiji*, *takuazanga*. No seu dicionário kimbundu-português, Assis informa que o prefixo “Akua” (na grafia corrente, *akwa*) significa “Outros. Eguaes. Pessoas do mesmo gênero, da mesma categoria ou condição social” (Assis, sem data).¹¹⁵ Este prefixo indica outros que são, ao mesmo tempo, iguais. É o próprio Duluadu que explicita o significado, fornecendo a tradução em português para o termo *akwualuiji*: “pessoa do outro lado”. Os do Mussulo são para os da Ilha de Luanda, os da outra ilha, [*t*]*akwazanga*, uma espécie de outros-iguais. Na mesma conversa, antes dele, O. tinha traduzido o mesmo termo, *akwaluiji*, por “estrangeiro”, afirmando que os da Ilha seriam *akwaluiji* para os do Mussulo. Esta explicação de O. aponta para uma reciprocidade da visão respectiva dos ilhéus da Ilha de Luanda e do Mussulo, cada qual seria o outro igual, o estrangeiro do outro. No dicionário Assis, o termo *kaluiji*, na forma adjetival, significa “do lado de baixo, sulano. Como substantivo designa o que fica ou vem do lado

¹¹⁴ Li.: “Antigamente da Ponta não se podia namorar uma menina do Lelo. Apanhava daqueles do Lelo!”

Lu: “Os da Ponta são mais matumbos” (quer dizer, selvagens).

Li: “São os do Lelo que se acham mais inteligentes”.

C: “Essa rivalidade era mais forte entre as mulheres”.

F: “Essa rivalidade deriva, por acaso, das origens – do Soyo, etc.?”

Li: “Não. Mas realmente os mussurongos, cabindas são mais para o lado da Ponta. Os cabindas estavam em todos os sítios da Ilha. Mais na Ilha que no Mussulo”.

À antiga contenda entre os oriundos dos dois povoados, ditos “akwa Ponda” e “akwa Lelo”, faz alusão uma das cantigas que constituem o repertório do grupo de rebita (*cf.* capítulo VII), com o qual ocorreu a conversa acima transcrita.

Embora a maior parte dos meus interlocutores descendentes de homens do norte resida na localidade da Ponta, há outros que negam esta prevalência. Voltaremos adiante ao uso do termo mussurongo para designar os oriundos das províncias do norte.

¹¹⁵ “Akua” é um adjetivo e substantivo plural. A esta expressão faz Assis remontar o etnónimo (akua)nhama, que designa os que se dedicam à caça, que matam e vendem carne (*Ibidem*). “Akwa” é utilizado pelos meus interlocutores como prefixo para indicar a procedência. Há assim *akwasamba* (os da Samba), mas também *akwalelu*, *akwaponda* (que, como já vimos, são os bairros, as “sanzalas” da Ilha). Valerá, enfim, mencionar uma informação de Harveaux referente aos bapendes na época da sua estadia em Luanda (século XVI): o prefixo *akwa* indicaria a pertença clânica. “A Loanda, ils se désignent entre eux d’après le nom de leur clan: Akwa Ndongo, Akwa Songo; les étrangers les auraient appelés en bloc Masanji. Le terme Masanji est resté chez eux pour désigner le bas peuple, les tributaires par rapport aux Manda, classe de chefs” (Harveaux, 1954: 5).

de baixo”.¹¹⁶ É certamente nesse sentido que o termo é empregado na Ilha, onde *kaluiji* indica as populações ao sul do istmo.

T: Tem a ver com as pessoas da Samba, da Chicala. Kuluige tem a ver com sair de um sítio.

F: Tipo deslocados?

T: Sim, que não vão para longe. “Aná ala kulige”, aqueles que estão, por exemplo, na Samba, na Chicala.

É uma expressão que se associa ao indicar com o dedo.

Para Duluadu, originário da Chicala, *akwaluiji* são aqueles do Mussulo. Para T., natural do Lelo, *akualuiji* são também os habitantes do bairro litorâneo da Samba e os habitantes da área insular da Chicala. *Akwaluiji* aparece, então, como uma designação ligada à perspectiva. Apesar desta ligeira divergência claramente dependente da relatividade da perspectiva do falante, os dois depoimentos expressam um sentido comum mais abrangente que identifica, sob uma mesma nomeação, todas as populações ao sul do istmo (costeiras e insulares) e reconhece as mesmas como parte de um processo populacional comum. De fato, muitos dos habitantes da Samba são antigos moradores dos povoados meridionais da Ilha, que tiveram que deixar as suas instalações originárias em consequência das *kalembas*.¹¹⁷ Também pertence ao sentido comum o reconhecimento do fato de que uma outra boa parte da população da Samba é originária do Mussulo. Por efeito da gentrificação, combinada com a carência de serviços primários, muita população do Mussulo se deslocou para o bairro costeiro da Samba. Os dois depoimentos, assim como anteriormente o de Vó Dona Branca, se inscrevem, desta maneira, num conhecimento comum que assimila os habitantes ao sul do istmo, quer eles habitem (ou tenham origem) no Mussulo, quer ocupem o litoral. A prática de indexação evocada por T. no final do seu depoimento é mais um indício da saliência de uma polaridade representada ao longo de um eixo sul-norte.

O depoimento de O. (que atribui aos do Mussulo uma prática de designação idêntica referente aos da Ilha) aponta para uma reversibilidade de perspectiva. Dos usos linguísticos e de indexação associados que emergem nos depoimentos, parece que o norte e o sul constituem duas polaridades, onde cada qual representa o outro/igual do outro. Estas polaridades norte/sul, apontadas com o dedo, são de certa forma exemplificadas pelos dois tronções do cordão litoral: a Ilha de Luanda ao norte, e o Mussulo ao sul. “Somos todos ilhéus”, mas os do norte e os do sul são, respectivamente, o outro do outro. Esta unidade substancial se declina, primeiramente, em duas “perspectivas” que separam os “lados”. Esta divergência de perspectiva se inscreve numa

¹¹⁶ Apenas uma investigação etnográfica no Mussulo poderia confirmar como a população aí residente se refere aos ilhéus do norte.

¹¹⁷ Sobre o deslocamento das populações das localidades de Mbimbi, Tundu e Belela veja-se Duarte de Carvalho (Duarte de Carvalho, 1989: 70).

substancial unidade. Os de um lado veem de uma certa perspectiva os do outro, mas os dois lados constituem um para o outro uma “outridade” relativa, inserida numa substancial identidade. O termo englobante para designar essas múltiplas (duas?) variantes é “ilhéu”. Todos são *anazanga*.¹¹⁸

A Chicala (“onde a terra ficou”) constitui, sob este aspecto, uma área que apresenta características liminares. A Chicala é, para todos os efeitos, um bairro da Ilha, mas ao mesmo tempo englobado no processo populacional a sul do Istmo. A Chicala é o ponto de permutação da perspectiva.

O depoimento de T. levanta uma segunda observação. O que está em jogo neste hábito de apontar com o dedo é a alusão a uma mobilidade próxima. É a alusão a um processo de povoamento direcionado por uma dinâmica de segmentação. Este outro apontado com o dedo se refere àqueles que teriam saído para não ir para longe. Os *akwaluiji* “foram ali” (expressão proferida ao se indicar com o dedo), teriam ido ali do Mussulo. Esta orientação norte/sul da representação da identidade/diferença e esta alusão à ordem de povoamento são salientadas na literatura e trataremos mais em diante dos seus desdobramentos (cf. capítulo V).

Aspectos da representação da diferença entre a Ilha e a Samba (do ponto de vista da Ilha)

Conforme evocado no parágrafo anterior, a representação de si vai a par com a descrição geográfica dos lugares. Vimos também como todas as áreas costeiras (insulares e não) ao sul do istmo (Samba, Mussulo e, em certos contextos de enunciação, a própria Chicala), são frequentemente assimiladas, sendo as suas populações vistas como uma gente só. A representação da diferença se alimenta de alguns estereótipos.

“Na Samba se fala mais kimbundu do que na Ilha, isso porque na Ilha sempre se consideraram uma elite” (Ti J., 15/2/2013).

“O povo da Samba nós chamávamos akwasamba. Gozávamos com eles porque só se expressavam bem em kimbundu” (O., 11/2/2014).

A fluência em português constituía, para os habitantes da Ilha de Luanda, um capital de distinção ostentado diante dos vizinhos da Samba. A escassa proficiência na língua portuguesa decorria não só de um (ainda) menor acesso à alfabetização e à catequização dos *akwasamba*, como

¹¹⁸ Não será supérfluo observar, *a posteriori* desta rápida prospecção terminológica, aquela que parece ser uma ausência de um termo dos ilhéus da Ilha da Luanda para se designarem de maneira exclusiva, isto é, sem se identificarem aos demais litorâneos.

também de um maior apego à língua e à religião dos pais e de uma certa imunidade à vocação para a modernidade que parecia, ao contrário, caracterizar os habitantes da Ilha de Luanda.

F.: Como vocês viam os da Samba?

T.: Os da Samba sempre foram muito terra-a-terra.¹¹⁹ Aqui na Ilha a modernidade entrou muito cedo. Na Samba, tal pai tal filho, tal mãe tal filha. Aqui na Ilha não. Na Samba sempre estiveram mais tradicionalistas desde o tempo do branco. Já naquele tempo muitas mulheres da Ilha trabalhavam de lavadeiras e já não andavam de pano.

Este “tradicionalismo” da Samba se expressaria, em particular, nas práticas religiosas. Os *akwasamba* seriam muito mais apegados aos costumes anteriores. É-lhes atribuída uma particular relutância à adoção do catolicismo.

Já é difícil ver óbito com xinguilamento aqui na Ilha. Todos que têm kalundus entregaram na igreja. Mais fácil ver xinguilamento nos óbitos na Samba (T. 17/3/2014).

Xinguilamento tem muito na Samba, descendentes do Mbimbi, porque ainda é gentio. Aqui não tem por causa da Igreja (Vó Dona Branca, 11/2/2014).

Se boa parte da diferenciação se relacionava com a inclinação dos habitantes da Ilha de Luanda para as coisas da modernidade (as saias *versus* os panos), outra boa parte dependeria da presença na Ilha da Igreja. Cativada por esta representação “gentílica” de tradicionalismo, e, em particular por esse alegado apego a costumes rituais anteriores e adversos ao catolicismo, manifestei o desejo de conhecer a Samba. Sabendo dos periódicos deslocamentos das minhas mais íntimas interlocutoras àquele bairro,¹²⁰ pergunto alguma vez poderiam me levar.

F.: Eu gostava de ir conhecer. Quando é que irão me apresentar às Tias da Samba?

Mulher : As tias da Samba são malandras, não vai lá! As mesmas coisas que você encontra aqui. Na Samba só tem mais xinguilo, aqui nos entregamos. O nosso entregar¹²¹ não é pegar nas coisas e entregar, não. É uma promessa que estamos a fazer. Antigamente fazia aquilo tudo para transferir. Nós estamos a pagar tudo para esquecer. Nós ainda aqui, se há alguém que lhe faz mal se defende, mas Jesus não se defendeu. Feiticeiro é filho de Deus, tudo é formado através de Deus.

F.: E porque na Samba não?

Mulher: Há pessoas que não querem se converter! Mas aqui na Ilha o nosso regime é mais leve. Se um dia

¹¹⁹ Expressão local usada no sentido de “simples, básicos, atrasados”.

¹²⁰ Algumas delas, nascidas e residentes na Ilha, costumam ir à Samba em ocasião de lutos. Outras, nascidas na Samba e residentes na Ilha por casamento, vão quotidianamente ao bairro de origem, onde exercem o seu negócio de peixeiras com as respetivas mães e irmãs.

¹²¹ Permanece a dúvida: Nosso dos católicos? Ou nosso da Ilha?

eu me zango com ela o dia seguinte nós voltamos a falar. Na Samba não. Deus não castiga, faz justiça. O que nos castiga são os nossos pecados.

A diferença entre a Ilha e a Samba é aqui primeiramente representada em termos religiosos. Na Ilha prevaleceria o catolicismo, na Samba as práticas tradicionais. Mas logo esta diferença apresentada em termos confessionais é matizada, reformulada em termos diferentes. Na Ilha também tem “as mesmas coisas”, mas são usadas diferentemente, apenas para se defender. A diferença entre a Ilha e a Samba residiria, respetivamente, no bom *versus* o mau uso das práticas tradição. A Ilha estaria do lado do bem, a Samba do lado do mal. A Ilha estaria na posição de defesa, a Samba em posição de ataque. Basicamente, às tias da Samba se atribuiria uma inclinação para a feitiçaria. Agarrados a hábitos “pré-conversão”, os da Samba não querem abrir mão dos instrumentos de combate que os da Ilha de Luanda já usariam só para fins defensivos.

De volta às origens

Da literatura sabemos que a origem e a composição da população da Ilha de Luanda encontrada à chegada de Dias de Novais é difícil de especificar com certezas. Embora sujeitos do rei do Congo, consistentes indícios, como os testemunhos citados em Duarte de Carvalho, anteriormente mencionados, levam a pensar que definitivamente se tratasse de uma população de língua kimbundu. Pouco é dado a saber sobre a estratificação interna entre os emissários do reino do Congo e a restante população, de língua kimbundu. Resta também em aberto a questão de como e quando a Ilha (ou o litoral) de Luanda teria sido povoado. Por sua complexidade, estas questões merecem ulterior aprofundamento, o que foge ao âmbito deste trabalho. O que cabe aqui é contribuir para esse debate através da etnografia, em particular no que toca às representações das origens, e, especialmente, à relevância localmente atribuída às origens na representação da identidade.

Os atuais habitantes da Ilha de Luanda com quem convivi durante o trabalho de campo não manifestam um particular interesse na controvérsia sobre o perfil étnico dos antigos moradores da Ilha.¹²² Esses assuntos se falam apenas entre os mais escolarizados, cuja opinião é unânime e fica bem exemplificado no comentário de O., um funcionário público em volta dos 50 anos:

Acredito que nós somos mbundus, não bakongos. Eles comem funji, nossa comida é o caldo, farinha, mufete, feijoada, mandioca assada. Peixe assado, especialmente carapau, mandioca, feijão com óleo de

¹²² Valente d'Oliveira atribui as idiossincrasias culturais da Ilha à origem do Baixo Congo (Valente d'Oliveira, 1966: 267).

palma, batata doce, banana pão. Eles usam dois panos, nós dez! Eles usam tranças para cima, nós para baixo. Os bakongos são presunçosos! (Orf. , janeiro de 2013).

Uma vez mais, elementos de natureza cultural são evocados para identificar a especificidade dos ilhéus enquanto não-bakongo: o traje e o penteado, e a alimentação, baseada no peixe. Embora os ilhéus se outorguem maior riqueza (de vestuário, dez panos *versus* dois, e gastronômica, peixe *versus* funji), os bakongos são representados como presunçosos.

Se a controvérsia erudita sobre o perfil étnico dos moradores da Ilha nos primórdios da colonização (mbundu ou bakongo) é demasiado remota para ser objeto de memória e de interesse, o papel das populações nortistas no povoamento da Ilha de Luanda é, ao contrário, objeto de memórias diretas e desperta um interesse bastante generalizado. Vejamos em que termos é narrado este contato.

(A)migar

Na minha primeira estadia de campo, no começo de 2013, me encontro pela primeira vez no ensaio do grupo de rebita (*cf.* capítulo VII) quando dois dos membros mais idosos me falam acerca das suas origens. Ti C., de 80 anos, é um dos poucos ilhéus que tem um apelido português não patronímico.¹²³ Conta-me que a sua família paterna é de Praia do Bispo. Já o pai da mãe é Cabinda. Ele e o pai de Duluadu estiveram embarcados juntos. A seu lado está Ti J., dois anos mais novo. A sua história apresenta algumas semelhanças. O pai dele veio de Cabinda e, por isso, o filho dele, que está ali connosco, é conhecido por esse apelido. Ti C. segue explicando:

Os cabindas viajavam muito, arranjavam mulheres e faziam filhos aqui (C., 13/2/2013).¹²⁴

A impressão com que fico e que logo compartilho é a de que em muitas genealogias as mulheres são da Ilha, enquanto os homens vêm de fora. Assim, a população da Ilha seria feita de

¹²³ De maneira geral, a pessoa é designada por três nomes: o nome próprio, um nome herdado do avô materno e um nome herdado do avô paterno. Uma característica bastante comum é o fato dos nomes herdados serem nomes próprios. Nos registros paroquiais referentes ao período de 1897 a 1913, se registra um curioso hábito (provavelmente uma idiossincrasia do padre), isto é, a atribuição arbitrária de sobrenomes (ex. Barros, Gonçalves). Os sobrenomes deixam de ser marca de identidade herdada para se tornarem marca de europeização e conversão. Este hábito persiste em alguns casos posteriores. (Ex. “Ramos” pode ser empregado como sobrenome para uma criança nascida no domingo de Ramos). Não será supérfluo lembrar que o nome correntemente empregado e pelo qual as pessoas são conhecidas é um apelido, nome de casa. Sobre os nomes kimbundu veja-se Ribas (1962).

¹²⁴ A presença na Ilha de originários de Cabinda com função de remadores é atestada nos registros paroquiais entre 1987 e 1915.

mulheres locais e homens estrangeiros. Os dois homens confirmam que “é um bocado assim”. No caso deles pelo menos é assim, e não são casos isolados.¹²⁵ O Ti Jaburu complementa:

A língua materna é o kimbundu. Antigamente as mães falavam em kimbundu (13/2/2013).

Ao afirmar isto, o Ti J. não está falando de um estado de coisas passado, como frequentemente acontece (o que significaria que o kimbundu hoje em dia não se falaria, o que é falso), por meio de uma referência geracional. Este enunciado é literal no seu caso. O kimbundu é a sua língua materna, não apenas por ser a primeira língua aprendida, mas também, e literalmente, por ser a língua da mãe dele e *não* a do pai dele, que vinha de Cabinda. Na continuação da conversa, Ti Jaburu acrescenta:

... na Samba se fala mais kimbundu do que na Ilha, isso porque na Ilha sempre se consideraram uma elite.

A língua seria mais um aspecto da identidade da Ilha e da sua distinção face ao vizinho, geográfica e culturalmente, bairro da Samba. Na Ilha se falaria mais português, porque isso expressaria o elitismo do povo da Ilha. O uso do português combinaria com o perfil que se atribuem, como “pretos de elite”. Ademais, um maior uso do kimbundu não expressaria apenas uma vontade de distinção, como também decalcaria uma composição populacional um pouco diferente, resultado de uma significativa miscigenação. A frequência de uniões com homens estrangeiros é considerada expressão de uma maior modernidade de costumes própria da Ilha. Um maior uso do português se explicaria à luz da difusão desses novos lares uxori-locais que mulheres locais de fala kimbundu teriam fundado com homens de outras regiões, em particular do norte de Angola. É possível que a maior proficiência em português dos habitantes da Ilha resulte do interlinguismo prefigurado por essas uniões.

Ao mesmo tempo expressão e veículo de modernização, essas uniões caracterizariam a Ilha, distinguindo-a de outros bairros costeiros em tudo o resto reconhecidos como perfeitamente semelhantes.¹²⁶ Essas uniões (uxori-locais, do ponto de vista da residência, e que não interrompem

¹²⁵ A maciça presença de imigrantes, boa parte dos quais oriundos das províncias litorâneas do norte, é atestada por Valente d’Oliveira (1966). Na época em que ele escreve, cerca de 20% da população da Ilha era de fora.

¹²⁶ Duarte de Carvalho atesta a frequência desses casamentos uxori-locais também na área da Samba, onde desenvolve a sua etnografia. O caráter frequente, ou propriamente normativo, deste modelo de união, se expressa na fala de um interlocutor relatada pelo autor: “*Akwa zanga* aqui no bairro somos nós, os filhos das nossas velhas mães, netos do ‘Papá Dya Kota’. E os nossos pais, que vieram encostar” (Duarte de Carvalho, 1989: 212). Esse mesmo conceito (“os nossos pais que vieram encostar”) é repetido por meio do termo *amigar* (*Idem*: 218). A diferença entre a Ilha e a Samba dependeria, provavelmente, da origem dos homens que vieram se juntar às mulheres locais e da sua especialização profissional. No caso da Ilha, se trataria de marítimos procedentes, em particular, do litoral setentrional de Angola (Valente d’Oliveira, 1966: 271). No caso da Samba viriam do meio camponês próximo (Duarte de Carvalho, 1989: 221) e se trataria, de maneira geral, de “outros Ambundo” (*Idem*: 220). Uma especialização marítima mais marcada da Ilha é

a transmissão linguística em kimbundu) são representadas como inovadoras. Embora se trate de uniões sob certo aspecto hipogâmicas,¹²⁷ elas são representadas como veículo de riqueza em termos de modernização. A modernidade fala a língua da conjugalidade. Numa certa maneira exogâmica de casar, ou de viver maritalmente, se faria a especificidade, o *quid* de diferença da Ilha.

O que será interessante observar é que estas uniões com estrangeiros recebem uma designação específica. Essas uniões são frequentemente chamadas, em português, “amigar”,¹²⁸ termo que não costuma ser referido ao casamento entre autóctones,¹²⁹ que é mais frequentemente designado por meio do termo “manter”. No contexto local, a aliança entre duas famílias é sancionada por uma sequência de conversas, prestações matrimoniais e correspondentes celebrações festivas. O pagamento (formalizado, mas efetivo) que a família do noivo faz aos tios e aos pais da noiva é dito alambamento (também conhecido popularmente como pedido).¹³⁰ No contexto atual,¹³¹ a principal função destas conversas (trocas epistolares, conversas frontais ritualizadas) e destes pagamentos é sancionar a transferência da mulher e dos filhos que o casal teve antes da oficialização da união para a residência do marido. De uma mulher na Ilha se diz que “foi pedida *na casa tal*”. O pedido intervém para sancionar os direitos paternos sobre a prole e marca, reciprocamente, a abdicação por parte da família da mulher dos direitos exclusivos sobre a mesma e os filhos que ela já gerou. O pagamento, por ocasião do pedido, de multas pelos filhos gerados antes da formalização da união dissolve todas as reivindicações anteriores, envoltas por vezes em ameaças declaradas ou supostas de uso de meios mágicos.¹³²

A lógica do pedido se associa à lógica da virilocalidade e ao reconhecimento dos direitos paternos sobre a prole. A uxorilocalidade transitória do casal está prevista no começo do casamento.

reconhecida, inclusive, pelos interlocutores da Samba de Duarte de Carvalho. O fato do povo da Ilha ter muitos rapazes embarcados constituiria uma vantagem para a aquisição de bens de fora, o que se revelaria essencial, por exemplo, na competição carnavalesca.

¹²⁷ Veja-se o que ficou dito sobre a escravidão.

¹²⁸ Esta observação parece contradizer observações anteriores de Duarte de Carvalho. Na fala de um informante, *amigar* e casar parecem utilizados como sinônimos (1989: 222) – e como sinônimo do kimbundu *kusokana* (Coelho, 1987: 133).

¹²⁹ Este conceito é expresso em kimbundu por meio do termo *wasokana*. Valeria a pena aprofundar se a aliança entre locais é designada através do mesmo vocábulo. O uso de vocábulos diferenciados em kimbundu indicaria, ao contrário, uma hierarquização dos tipos de casamento.

¹³⁰ Há quem diga que alambamento é a carta (uma missiva com algum dinheiro), enquanto o pedido é “a conversa” (aquela que acontece formalmente entre as duas famílias). Antigamente as ofertas rituais levadas na ocasião da conversa eram vinho e abafado, enquanto hoje prevalecem cerveja e gasosa.

¹³¹ Longe de ser uma prerrogativa exclusiva das gentes da Ilha, o pedido constitui uma prática quase universal à escala luandense e, mais em geral, angolana. Longe de ser um costume residual das classes mais desprovidas de capital econômico e cultural, na cidade de Luanda o pedido é igualmente observado, com mais fausto de celebrações, entre as classes mais abastadas. A diferença essencial é que entre as classes urbanas o pedido representa um noivado, no qual não pode faltar o ritual tradicional (nomeadamente o pedido da mulher por meio de uma carta que leva um certo montante, nunca inferior a 100 dólares), que precede o casamento civil e religioso, enquanto nas classes menos abastadas esta segunda etapa não ocorre. O que se pode afirmar, de maneira geral para o caso de Luanda, no seu conjunto, é que essas prestações marcam o avanço na definição por mútuo acordo de algumas situações, em particular a residência da mulher e dos filhos nascidos da união antes da sua oficialização.

¹³² Na Ilha o pedido me foi referido, em kimbundu, através da expressão *ubinga ngolo Lemba*.

Conforme explica Duarte de Carvalho, no regime tradicional, uma estadia uxori-local faz parte das prestações matrimoniais devida pelo esposo. Durante esse período, o jovem presta serviço na rede do sogro, provando a sua aptidão para o trabalho (Duarte de Carvalho, 1989: 154). A virilocalidade é o resultado de um percurso de capacitação e emancipação do jovem esposo. A virilocalidade é o resultado do sucesso masculino no modo tradicional de produzir riqueza.

Os relatos que recolhi junto das mulheres mais idosas com as quais convivi apresentavam tons de *laudatio temporis acti*, sublinhando o caráter autêntico dos sentimentos de antigamente. As prestações eram devidas, mas as transações econômicas não eram o essencial e o dinheiro recebido era, de fato, destinado aos noivos para a construção do seu próprio quarto. É também corrente ouvir dizer que o não cumprimento do pedido constituía uma grave afronta. Conforme referido por um informante homem, na Ilha, um rapaz que engravidasse uma moça e não assumisse a paternidade corria sérios riscos de enfeitiçamento. De alguém que andasse louco à toa logo se imaginava que tivesse engravidado uma moça e não tivesse assumido a paternidade. Embora a norma ideal diga que os pedidos não devem ser encarados na perspectiva do lucro, as pessoas têm claramente a noção de que os meninos de casa sempre arriscam “custar” mais do que as meninas, pois uma paternidade não planejada obriga a uma despesa considerável e imprevista. Sob este aspeto, a sexualidade dos rapazes de casa cria muita mais preocupação que a das meninas.¹³³

Mesmo que não seja objeto de uma legalização eclesiástica ou civil (como em todos os casos de que tenho conhecimento),¹³⁴ a aliança nos termos acima mencionados é claramente reconhecida, e os parceiros da mesma se definem, em português, marido e mulher. Apenas as uniões fora desses moldes, e, em particular, as uniões com estrangeiros em regime uxori-local, são designadas através do termo português “amigar”. A assimilação do estrangeiro é, assim, referida com um termo da área semântica da amizade. O estrangeiro que se junta com uma mulher local gerando prole é objeto de “amizade”. Esse termo, na verdade, se refere a uma relação erótica e fecunda. Da amizade nascem filhos¹³⁵. A união erótica é, na verdade, a amizade por excelência.

¹³³ Uma ampla abertura para receber os filhos gerados pelas meninas de casa, mesmo que fora de relações institucionalizadas, é igualmente referida por Duarte de Carvalho (1989: 222).

¹³⁴ Continua a confirmar-se, quase trinta anos depois, os dados levantados por Duarte de Carvalho acerca da grande reticência entre a população dos pescadores “natos” a contrair casamentos católicos (Duarte de Carvalho, 1989: 302). Esta reticência face do casamento católico constitui uma característica da Ilha, que a diferencia sensivelmente da cidade.

¹³⁵ Termos e expressões desta mesma área semântica (“pegar amizade”, “simpatizar”) são empregados para designar as relações que podem se contrair com entidades espirituais – que serão tratados no capítulo VI. O caráter erótico da amizade é particularmente evidente na relação com as sereias, que intervêm na reprodução humana, gerando filhos especiais, que fazem objeto de negociação ritual. A relação com os estrangeiros funciona, neste aspeto, como a amizade de sereia. Tal como pelo fato de andarem em certos lugares se “apanha amizade de sereia” e se geram “filhos sereias”, pelo fato de andarem na Ilha os estrangeiros deixam filhos. E os filhos dos estrangeiros que andando por aí contraíram amizades são definitivamente “filhos da Ilha”.

Embora se reconheça que havia também homens do sul, se pode afirmar que a maioria dos homens vinha do norte.¹³⁶ Esta impressão não emerge apenas das genealogias e de algumas heranças culturais (como por exemplo, segundo os meus interlocutores, os conhecimentos ervanários), mas encontra-se também atestada na literatura.

O termo *mussurongo*, utilizado na Ilha para indicar com sentido depreciativo os originários das províncias litorâneas do norte, é referido na literatura como etnônimo e designa as gentes também conhecidas como *solongos* (Redinha, 1974: 33). Conhecidos por uma particular propensão artística (*Ibidem*), os *solongos*, como os *cabindas*, sempre foram particularmente dedicados à vida marítima (pescadores, remadores de escaleres, tripulantes de embarcações e estivadores) (*Idem*: 104).¹³⁷ Se os traficantes já confiavam, para os seus negócios, a navegação dos navios até aos pontos de embarque para a travessia atlântica a marinheiros originários de Cabinda (*Ibidem*), o hábito de contratar homens de Cabinda e de Soyo, e, em geral, das províncias do norte, para as tarefas de navegação¹³⁸ permanece em uso na Companhia Colonial de navegação.¹³⁹

O termo *mussurongo* é correntemente utilizado na Ilha para indicar os originários das províncias litorâneas do norte em contextos de enunciação nos quais quer ressaltar a diferença, o seu caráter estrangeiro.¹⁴⁰

Coloca-se então uma dupla questão. O que veriam as mulheres da Ilha nesses estrangeiros e qual seria o benefício social dessas uniões? Do ponto de vista das mulheres, pescadores e tripulantes de navios eram opções bastante diferentes. Se os primeiros, locais, detinham um maior poder económico, os segundos traziam consigo um ar de modernidade. Se os pescadores tinham dinheiro, os marítimos traziam objetos e experiências do mundo. A presença de uma significativa população de homens embarcadiços era, ao mesmo tempo, expressão e veículo de modernidade, e constituía um elemento de distinção das gentes da Ilha no meio piscatório.

Pescadores e tripulantes

Ti L. foi o primeiro a chamar-me a atenção sobre as vantagens potenciais desses casamentos numa das nossas primeiras conversas.

¹³⁶ F.: “Esses homens navegantes eram mais do norte ou também do sul?”

T. C.: “Muitos vinham também do sul para cá para a ilha”.

¹³⁷ Com o termo “*mussurongo*”, Roquinaldo Ferreira se refere mais especificadamente aos piratas que atuavam nas regiões ao norte de Ambriz (1854), perturbando, inclusive, os negócios dos traficantes de escravos nas décadas sucessivas à abolição do comércio legal (Ferreira, 2012: 199).

¹³⁸ Já observamos antes a cooptação dos seus serviços como marinheiros no processo de pesca.

¹³⁹ Informação oral de Roldão Ferreira, 21/5/2014.

¹⁴⁰ Para a contribuição dos homens do norte no panorama da dança luandense, cf. Anexos e capítulo II.

F.: Era mais rico pescador ou tripulante?
T.L.: Pescador! Pescador forte se dava bem!
F.: Melhor que tripulante?
T.L.: Melhor!
F.: E com as mulheres, quem se dava melhor?
T.L.: Pescador tinha poder econômico, tripulante conhecia o mundo e as mulheres ficavam cativadas. Desciam de farda, tinham acesso às coisas e às modas do estrangeiro, de Portugal, do Brasil...
F.: Eram bem vistas uniões com homens de fora?
T.L.: Nós não somos racistas, divisionistas. Eram pessoas que vinham para trabalhar, que se apresentavam com boas intenções.
F.: E pescar era atividade familiar?"
T.L.: Era! De pai em filho. Assim era a transmissão das redes.
F.: E tripulante?"
T.L.: Não, cada qual escolhe. Ia para o porto, fazia a cédula marítima e se apresentava para uma companhia que o contratasse.

Tratava-se, para as mulheres, de optar entre o dinheiro dos pescadores e o vento de modernidade encarnado pelos tripulantes. Se entre os pescadores havia maior riqueza,¹⁴¹ as modalidades da transmissão das redes enraizavam os pescadores ao contexto local. Passadas de pai para filho, as redes contribuíam para a reprodução de um relativo privilégio econômico, mas condenavam ao enraizamento local. (Embora não tenhamos um depoimento feminino que suporte essa intuição, não será extemporâneo pensar que as mulheres vissem na menor riqueza relativa dos tripulantes uma alternativa à poligamia dos ricos pescadores).¹⁴²

Os tripulantes – com menor poder econômico e eventualmente mesmo estrangeiros – traziam experiências e bens do exterior. Através do contato com esse mundo afora construíam o seu *sex appeal*. A liberdade individual proporcionada pela condição assalariada se contrapunha ao caráter familiar do trabalho da pesca. O maior rendimento da pesca estava associado a uma intensa imersão relacional, nem sempre desejada e desejável.

O trabalho a bordo de navios, que trazia estrangeiros para Luanda (Valente d'Oliveira, 1966),¹⁴³ atraía também os ilhéus cadetes excluídos da transmissão das redes. Embarcar não significava para um rapaz reduzir as suas possibilidades conjugais, mas ao contrário, representava a possibilidade de construir de outra forma o próprio *sex appeal* junto das mulheres.

	Pescador	Tripulante
Economia	+	–
<i>Sex appeal</i>	+ poder econômico	+ cosmopolita
Inscrição familiar do trabalho	Atividade familiar	Salário individual

¹⁴¹ A persuasão largamente partilhada entre os meus interlocutores contraria aquilo que é escrito por Valente d'Oliveira no seu ensaio sociológico sobre a Ilha, quando afirma uma maior riqueza dos navegantes (Valente d'Oliveira, 1966: 281).

¹⁴² A vinda maciça de imigrantes homens, muitos dos quais empregados na navegação, teria alterado sensivelmente o *sex ratio* da Ilha (*Idem*: 270).

¹⁴³ No referido ensaio fala-se de “marinheiros”.

A vinda maciça de imigrantes do litoral norte, muitos dos quais tripulantes (*Idem*) teria concorrido para uma transformação sociocultural da Ilha. Ao casal tradicional, formado por um pescador e uma peixeira, viria a se acrescentar um novo par, formado pelo tripulante e a lavadeira (*Idem*: 281).¹⁴⁴

Mas, para além das opções e das estratégias individuais, não se pode excluir que houvesse uma vantagem social mais abrangente nessas uniões com estrangeiros, muitos dos quais provavelmente chegados a Luanda forçados pelo regime do contrato.¹⁴⁵ Em particular, se pode pensar que sua assimilação pudesse combinar muito bem com a lógica da economia local da pesca. O que o Ti L. diz sobre os ilhéus “não serem racistas” não expressa apenas uma tolerância, mas um relativo entusiasmo perante as suas uniões das mulheres locais (“filhas e irmãs” dirá em uma conversa posterior) com os estrangeiros.

Cruzando essa afirmação com aquilo que o Ti J. nos disse em relação ao kimbundu como língua das mães, faz sentido afirmar que, se há uma “ilheidade”, essa não é em nada afetada por estas uniões com estrangeiros. O que, ao contrário, emerge, é uma lógica matrilinear da transmissão da pertença. Se a “ilheidade” é feita pelas mulheres, não é afetada pelo casamento com homens de fora. Aliás, o fato de casar com homens de fora é um modo como qualquer outro de fazer crescer o povo da ilha, os anazanga, os “filhos da Ilha”. Essa lógica matrilinear da transmissão da pertença contrabalança a transmissão dos meios de produção (as redes) de pai para filho. O ilhéu exemplar, dono de rede, se reproduz por via patrilinear. Os cadetes ou os filhos natos da união de mulheres da ilha com homens estrangeiros não deixam de ser ilhéus: eles são filhos da Ilha, *ana zanga*. Embora outros dados sejam necessários para se chegar a conclusões mais definitivas, não é insensata a hipótese de que esses casamentos com homens de fora fossem instrumentais para a cooptação de descendentes representados como “filhos do lugar”. Esses casamentos teriam o efeito de favorecer uma unilinearidade de fato, colocando de lado os afins na cooptação de descendentes.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Nos registros paroquiais da paróquia do Cabo referentes ao período entre 1897 e 1915 já se regista uma pluralidade ocupacional. Entre as mulheres aparecem domésticas, quitadeiras, lavadeiras e produtoras de sal e cal. Entre os homens aparecem marítimos, empregados, marinheiros, criados de servir. Curiosamente os menos representados são os pescadores.

¹⁴⁵ Parece provável que a maioria dos imigrantes que contribuíram para o crescimento populacional de Luanda nas décadas centrais de 1900 estivessem sujeitos a esse regime (Bettencourt, 1965: 106).

¹⁴⁶ Especialistas do parentesco fizeram repetidamente notar como a matrilinearidade e a patrilinearidade são antes de tudo ideologias (Muller, 1986: 76) e que a questão para o etnógrafo é descrever em que grau a realidade se dissocia do modelo (*Idem*). No nosso caso, onde falta uma ideologia clara, a tarefa que cabe ao etnógrafo é ver como as “linhagens” recrutam os seus membros, nomeadamente por meio das prestações matrimoniais que regulam os direitos sobre a prole. Em um contexto como o da Ilha é difícil destacar uma ideologia da organização social sem levar em conta a estratificação social. Falando da escravidão na África Ocidental, Meillassoux afirma que o casamento de uma mulher livre com um escravo é apenas possível em sociedades avunculares, pois essa união aumenta a linhagem sem pôr em causa a filiação (Meillassoux, [1986] 1992: 137). Apresenta, ademais, a vantagem de criar corpos sociais dependentes, colocando de lado os afins pares e favorecendo uma unilinearidade de fato (*Idem*: 134-137).

Vir para a Ilha, amigar na Ilha: “E assim tamos a viver normalmente”.

A união uxori-local com homens de fora, na sua maioria procedentes do litoral norte, é recorrente nas genealogias de vários dos meus interlocutores ilhéus. Este tipo de união parece ultrapassar as genealogias individuais, configurando um padrão. Não surpreende, assim, que as narrativas que mais se assemelham a histórias de fundação que coletei falem de conjugalidade. A origem é narrada através conjugalidade. A narrativa de fundação é um conto conjugal, migratório e uxori-local.

Nós somos descendentes dos mussurongos. Os mussurongos do Soyo se amigaram com as nossas avós. Nós viemos dos bakongos (Nexi, 26/2/2014).

Os homens vieram de fora. As mulheres, ao contrário, são sempre representadas como locais. As avós eram da Ilha. As mulheres são da Ilha, assim como os filhos que geram dessas uniões com estrangeiros. Uma história semelhante é relatada por Duluadu.

D.: *Anatudnda kubala ... [...] weza mua zanga; Atundu Bubala wasokané...*

Falei em kimbundu, agora vou falar em português. Saíram da barra do Bengo. Assim que saíram da barra do Bengo e vieram em Luanda manteram. Assim que manteram fizeram filho. Assim que fizeram os filhos fizeram ne-tos. Ta a entender? Em português. Em kimbundu : “« *Wa tundu kubala, weza mwa zanga. Kiabixila mwa Zanga wasokana. Wasokana de muatu kwa Zanga ni wavalessa*”». Eles são da barra do Bengo e da barra do Bengo vieram em Luanda. Quando vieram em Luanda manteram. Assim que manteram fizeram fi-lhos. E os filhos que eles fizeram também manteram, também fizeram seus fi-lhos. Tamos a viver normalmente” (1/4/2014).

Duluadu faz questão de recitar em kimbundu, como se tratando de um conto estereotipado. Em seguida, traduz para português. Depois repete novamente em kimbundu, obtendo o efeito de evocar o multiplicar-se das gerações. O essencial no fim é o resultado, isto é, que “tamos a viver normalmente”. Este final feliz sublinha a visão essencialmente normal e benéfica da geração obtida através do agenciamento reprodutivo de uma mulher local e de um estrangeiro.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Esta prática é referida por alguém como uma prerrogativa de Luanda. (Mais uma vez a Ilha não constituiria uma exceção ao contexto luandense.) Deixar que as mulheres de casa casem com homens de fora seria uma prática tipicamente urbana, que indicaria maior abertura dos homens luandenses quando comparados às gentes da província. Os luandenses seriam mais abertos a aceitar alguém que “vem de fora” como genro ou cunhado. Diz o Ti L.: “Antigamente os do Soyo não migavam com os de Luanda. Somos nós de Luanda que nos misturamos. Aceitamos que as nossas filhas e as nossas irmãs miguem os de fora” (22/5/2014).

Nesse agenciamento de identidade e alteridade, a primeira é assegurada pela mulher, enquanto a segunda é trazida pelo homem. A autoctonia é o capital da mulher, enquanto a variação é trazida pelo homem.¹⁴⁸ Este tipo de relação é referido através do idioma da amizade (que ao contrário não costuma ser usado para os casamentos entre locais). A amizade se revela como um sub-idioma da conjugalidade. Apesar de ser *uma* modalidade particular da conjugalidade e da reprodução concretas, a amizade parece constituir um modelo particularmente exemplar.¹⁴⁹ O idioma da amizade fala da relação fecunda com o outro. O contato com o outro é representado como sendo de natureza eminentemente fecunda.¹⁵⁰ É isso a amizade. O caráter exemplar desta relação se manifesta na sua projeção no passado remoto. A amizade qualifica a relação estabelecida “pelas nossas avós”, no caso, com os mussurongos. A “amizade” é o paradigma relacional que faz o povo da ilha.

Entre o norte e o sul

A localização dos antepassados masculinos na barra do Bengo (isto é, geograficamente, na barra do Dande) (Duluadu, 1/4/2014) ou no Soyo (Nexi, 26/2/2014) tem certa importância no debate sobre a área cultural kimbundu, na medida em que, convencionalmente, se fixa no Rio Dande a fronteira entre o Reino do Congo e o reino do Ndongo.¹⁵¹ Estas afirmações concernentes a origem nortista dos homens deve, porém, ser lida à luz de outros elementos. Primeiramente, reconhecê-la não significa afirmar uma origem kongo *tout court*. Já apresentamos elementos suficientes para apreciar a preeminência de uma lógica matrilinear da transmissão cultural e vimos também que as mulheres são sempre representadas como autóctones. Ademais, não se pode considerar as narrativas de origem sem levar em conta as genealogias individuais. Não se pode compreender uma representação generalizante sem levar em conta a representação das próprias

¹⁴⁸ Na cidade recolhi uma representação muito semelhante junto de uma octogenária residente do Rangel. “Os homens vêm de fora e estão a fazer a nação. É o homem que traz a geração. O homem que trabalha o tiram daí e mandam aqui. O que traz a família é o homem. A família vem de longe! Onde o homem passa deixa a geração, é igual a pássaro” (Tia Idalina).

¹⁴⁹ A observação do Ti L. anteriormente referida (“Aceitamos que as nossas filhas e as nossas irmãs migrem os de fora”) reformula em termos de afinidade a noção de amizade. Amizade designa, mais especificadamente, a relação direta e imediata entre dois parceiros. Pais e irmão “aceitam”. Como veremos no caso das sereias (*cf.* capítulo VI), amizade é algo que “se pega do lugar que se vai”. A noção de amizade é, assim, simbolicamente indissociável do deslocamento e do contato com a alteridade. Por essa razão, não costuma designar os casamentos endógamos.

¹⁵⁰ Não será aqui impróprio interpretar como as uniões com estrangeiros do norte, efetivamente realizadas, constituam uma manifestação concreta de uma representação relacional arquetípica subjacente, que valoriza a união fecunda com o outro, cujo arquétipo seria a relação que une os humanos às sereias, *cf.* capítulo VI). A ideia de que “relações particulares são construídas a partir de relações genéricas”, é desenvolvida por Viveiros de Castro na sua interpretação da afinidade no contexto amazônico (Viveiros de Castro, 2002: 420).

¹⁵¹ Esta fronteira vigora desde a segunda metade do século XVI. É no contexto da rivalidade entre os regentes do Congo e do Ndongo pelo controle do comércio de escravos com os portugueses que se estabelece no rio Dande a fronteira da respectiva influência, por volta de 1550 (Birmingham, 1966: 33).

origens individuais.¹⁵² Como vimos nas páginas anteriores, nas genealogias de muitos interlocutores da Ilha se registra a presença de homens do litoral norte. Embora as condições da sua vinda não sejam inteiramente esclarecidas (contrato? imigração?), eles teriam vindo se instalar na Ilha nas primeiras décadas do século XX. Mais em geral, há consciência, entre os habitantes da Ilha, de que a presença de mussurongos é um fenômeno antigo, provavelmente inscrito em circuitos econômicos marítimos, os quais desde uma época mais remota conectavam os povoamentos do litoral ao norte de Luanda (basta pensar nas famosas canoas de pesca, tradicionalmente fabricadas na barra do Dande), facilitando, em particular, a circulação dos homens. Novas migrações, ocorridas em novos contextos históricos, teriam se sobreposto a um movimento mais antigo.

T.: Aqui [na Ilha] já havia muitos mussurongo, mas aquilo é influência antiga.

F.: Mais na Ponta?

T.: Não. No Lelo sempre houve muitos mussurongo (13/10/2014).

L.: Realmente os mussurongos são mais pro lado da Ponta. Os cabindianos estavam em todos os sítios da Ilha. Mais na Ilha que no Mussulo (17/1/2014).

Para compreender de maneira mais abrangente o povoamento da Ilha e a representação da identidade, não se pode, entretanto, subestimar a presença maciça, nas genealogias das gentes da Ilha, de uma componente originária do sul do istmo. Nas genealogias dos meus interlocutores não se registram origens sulanas, no sentido usado pela linguagem comum (para referir pessoas procedentes das províncias ao sul de Luanda, em particular do interior).¹⁵³ Em contrapartida, muitos, para não dizer a maior parte, dos meus interlocutores têm antepassados originários do Mussulo, prossecução meridional do cordão litoral. Não será errado generalizar afirmando que a esmagadora maioria tem parentes no Mussulo, ou oriundas do Mussulo e hoje residentes nos bairros litorâneos ao sul do istmo, nomeadamente as Sambas. Esta distribuição das famílias entre os dois tronções do cordão litoral alimentava, até um tempo relativamente recente (antes da mudança de muitos dos habitantes do Mussulo para a Samba), uma intensa circulação entre a Ilha e o Mussulo, em particular em ocasiões recreativas, cerimoniais e rituais.¹⁵⁴

¹⁵² O leitor terá notado o “achatamento” histórico obtido pela representação geracional do tempo (“as nossas avós amigaram os mussurongos”).

¹⁵³ Convém sublinhar, mais uma vez, a dicotomia litoral/interior que atravessa esse campo de identidade. É mais fácil que haja identificação com outros litorâneos (mesmo que além da fronteira linguística) do que com interioranos (mesmo que sejam falantes de kimbundu).

¹⁵⁴ Ti L., que como já sabemos é filho de um rico pescador do Mussulo, afirma ter ainda “muita família no Mussulo”, que costuma encontrar nos óbitos. Ele costuma dizer : “Se eu for para lá, sei onde dormir”. Vejamos um outro exemplo desta intensa circulação entre a Ilha e o Mussulo. O pai de X. (uma mulher de 75 anos) era do Marçal, a mãe era da Ilha (Lelo). Ela é a caçula de quatro meninas e um rapaz. Depois das kalembas dos anos 1940, uma parte da sua família foi para o Mussulo.

Torna-se, então, necessário integrar a afirmação de origens remotas nortistas e a presença efetiva de um certo número de antepassados masculinos do norte em algumas genealogias da Ilha, de um lado, e a sistemática presença de antepassados originários da parte meridional do cordão litoral, do outro.

A impressão que se tem é que o cordão litoral é uma versão micro de uma diferença mais macro entre um Norte e um Sul. A diferente origem da componente migratória (nortista no segmento setentrional e sulana no segmento meridional) constitui mais um aspecto de diferenciação entre o norte e o sul, diferença à qual se atribui uma saliência particular. Do ponto de vista da Ilha, o sul (Mussulo, Samba) é objeto de desconfiança. O ponto de permutação das perspectivas se encontra na Chicala, localidade da extremidade meridional da Ilha. Na Chicala parecem se encontrar duas esferas de influência mais abrangentes: uma nortista a norte, e uma “sulana” a sul. O Mussulo representa para a Ilha um “Sul relativo”.¹⁵⁵

L. (homem de pais bakongo): Os primeiros habitantes da Ilha são escravos do norte, porque aqui havia a marinha de guerra e daqui partiam os escravos para o Brasil, para São Tomé, para as Américas. Por isso é que nós ilhéus somos de sangue misto. Porque as mulheres de Luanda amigaram homens do norte. Sulano é agora que está amigando aqui.

Tia Tetê : Meu bisavô era mumuila!.

Ti L. (filho de mãe da Ilha e pai originário do Mussulo): Antigamente os do Soyo não migavam com os de Luanda. Somos nós de Luanda que nos misturamos. Aceitamos que as nossas filhas e as nossas irmãs miguem os de fora. Os do norte combinavam os casamentos desde lá” (25/5/2014).

Ti V. Muitos têm avós do Soyo. Eu sou mesmo da ilha. E do Brasil. Do lado do pai do meu pai são da Ilha mesmo,¹⁵⁶ não são mussurongo, malta da parte dos bakongos. Foram os mussurongos que trouxeram para cá o regime de chamar o outro de feiticeiro.

F.: Já ouvi vários casos de descendentes de brasileiros...

Ti V. Muitos gostam de dizer que são descendentes de brasileiros para não dizer que são mussurongo.

T. [esposa de Ti V.]: Mas se diz que os primeiros ilhéus eram bakongos.

Ti V.: Que nada! Eram mbundu [pede a minha confirmação]. E na Ilha já tinha escravo brasileiro alforriado (13/1/2014).

Destes breves trechos se constata que uma origem coletiva nortista está longe de ser unanimemente aceite. A própria genealogia é utilizada tanto para afirmar como para negar uma

¹⁵⁵ A impressão de uma influência sulana no Mussulo é corroborada pela forte presença de um contingente de imigrantes das províncias meridionais de Angola. Esta forte presença do sul se deixa apreciar através de pequenos detalhes, como a presença de igrejas pentecostais que entoam cantigas em umbundu, ou a presença de vendedoras ambulantes que carregam os filhos nas costas. Segundo alguns interlocutores da Ilha, a população original do Mussulo, na maioria transferida para a Samba, teria sido praticamente substituída por esse novo contingente migrante.

¹⁵⁶ Ti V. é pescador dono de rede. A autoctonia do avô paterno corrobora o caráter patrilinear da pesca.

origem coletiva. A tendência é generalizar a própria genealogia, tornando-a numa narrativa sobre a origem coletiva.¹⁵⁷ No âmbito da dicotomia Norte/Sul, a origem atlântica (brasileira), sobre a qual não é possível determo-nos aqui,¹⁵⁸ seria uma outra face da autoctonia.

A relação Norte/Sul é investida de uma polaridade relacional. A ênfase na componente nortista deve ser interpretada à luz de uma qualidade relacional diferente atribuída, respectivamente, ao norte e ao sul. Os habitantes da Ilha de Luanda parecem reconhecer uma maior intimidade com o litoral norte, embora essa relação ultrapasse o âmbito de identidade étnico-linguística kimbundu e se estenda a zonas longínquas (Ambriz, Soyo, Cabinda).¹⁵⁹

Há boas razões para crer que esta representação de intimidade com o Norte se alimente da relação, muito ambivalente, que os ilhéus-da-Ilha têm com os seus pares do Mussulo. Esta interpretação, se correta, corroboraria a impressão já sugerida pelos dados de Duarte de Carvalho da existência de uma tensão entre o sul e o norte do cordão litoral.¹⁶⁰ A Barra do Dande, a norte, e a Barra do Kwanza, a sul, parecem encarnar dois polos. Nesse quadro se explicaria a disposição a manter relações rituais privilegiadas em uma ou na outra área.¹⁶¹ Parece existir uma espécie de fronteira que corta em dois o cordão litoral, ao norte e ao sul do istmo. A parte setentrional sofreria de uma maior influência nortista. A parte meridional uma influência “sulana”.¹⁶² Há outra nuance a observar. O Sul seria associado a uma influência interiorana.¹⁶³ O Norte, ao contrário, a uma influência litorânea. A divisão Norte/Sul se articula a uma oposição subjacente entre o interior e o litoral. Neste quadro, é mais fácil que haja identificação com outros litorâneos (mesmo que seja além da fronteira linguística) do que com interioranos (mesmo que sejam falantes kimbundu).

¹⁵⁷ Não passarão despercebidos dois pormenores. Primeiro, há uma maior disposição das mulheres a admitir uma contribuição masculina exógena. A este respeito, basta lembrar o que foi dito anteriormente por Duluadu e Tia Tetê sobre os contratados. Enquanto Duluadu nega que os condenados tenham deixado descendência na Ilha (“morreram cedo, cansados”), Tia Tetê reconhece a sua contribuição demográfica (“deixaram! Muitos bakongos”). Ademais, como já enunciado, apenas quem se reconhece como originário de fora assume uma origem escrava.

¹⁵⁸ Para um aprofundamento deste assunto, veja-se o meu artigo (Toldo, 2016a).

¹⁵⁹ A diferença linguística entre essas áreas pede um estudo mais aprofundado acerca das etnicidades em jogo.

¹⁶⁰ No capítulo V voltaremos a mencionar a disputa referida por Duarte de Carvalho, causa do rompimento da cooperação ritual entre as gentes da Ilha e as gentes do Mussulo e da criação de relações de cooperação ritual, respetivamente, na Barra do Bengo e na Barra do Kwanza (Duarte de Carvalho, 1989: 297).

¹⁶¹ A afirmação do Ti L. anteriormente referida (“Não somos bakongo. Nós somos mesmo daqui da Ilha, do Mussulo, da Mulemba Xangola”), constrói uma área de autoctonia que evoca lugares a sul (Mussulo) e a norte (Mulemba Xangola) da Ilha.

¹⁶² Nos registros paroquiais relativos aos anos de 1897 a 1915 verifica-se duas principais contribuições exógenas: uma primeira proveniente do interior, ao sul de Luanda, e uma segunda proveniente do litoral setentrional. Entre as crianças batizadas na Ilha são particularmente numerosas aquelas originárias do Libollo. Nesses mesmos registros aparecem muitos cabindas. Diferentemente das crianças libollo, os cabindas aparecem como pais e padrinhos.

¹⁶³ Valerá lembrar os dados apresentados por Duarte de Carvalho. Nos Imbondeiros a componente migratória provém dos musseques rurais próximos. Essa contribuição não deixa de ser recebida com um certo preconceito, são gentes “de cima”, “dos musseques”, da mandioca”, cuja presença nas genealogias permanece na memória e será sempre suscetível de ser mencionada com intuito depreciativo. Desse meio rural provinham os antigos *afilhados* (isto é, os criados) dos pescadores (Duarte de Carvalho, 1989: 210).

Com a prudência que se recomenda neste tipo de interpretação, não será, talvez, completamente arbitrário pensar que a relação com o Mussulo é o caso exemplar de uma genérica desconfiança em relação ao Sul. Em conversas sucessivas, Duluadu (a quem solicitei um esclarecimento acerca da sua história sobre aqueles que vieram da Barra do Bengo) justapõe duas categorias. Aos “anatundu kubala” (ou seja, “aqueles que vieram da Barra [do Bengo]”), contrapõe os “ana tundrkanga” (“aqueles que vieram de fora”). Estas expressões não informam obviamente sobre a historicidade de dois processos migratórios distintos (supostamente, os que vieram de fora são aqueles que vieram em tempos mais recentes, os imigrantes propriamente ditos). O que esta oposição revela é um julgamento de valor sobre essas duas contribuições para a gente da Ilha. Ao falar de quem veio de fora (“ana tundrkanga”) o discurso de Duluadu detém-se nos sulanos ou nos bailundos, em relação aos quais vigora um certo preconceito. Ao contrário, aqueles que vieram da barra (“anatundu kubala”) são aqueles que, amigando as avós, fizeram o povo da Ilha.

É tentador pensar que a relação existente com o Mussulo seja, de certa forma, o inverso da “amizade” com os que vieram do norte. O Mussulo, visto do ponto de vista da Ilha, parece se configurar como um espaço de colateralidade. O antinômico de *frienship* seria então propriamente *kinship*. Mas nada impede de pensar que o Mussulo possa ser o campo de uma conjugalidade oposta à conjugalidade uxorilocal estabelecida com os forasteiros do norte. A oposição litoral Norte/Mussulo não seria apenas uma contraposição entre amizade e parentesco, mas também – com toda verossimilhança – entre uma opção exogâmica e a endogamia.

Conclusão

A questão da identidade no contexto da Ilha parece particularmente complexa. Estabelecer um critério principal de atribuição da pertença não é evidente. Entretanto, os habitantes da Ilha não deixam de se considerar especiais. Esta mesma convicção acerca deles vigora entre os demais habitantes de Luanda.

Já nos anos 1940, princípios diferentes de atribuição de identidade *muxiluanda* foram propostos: um critério prático /profissional (a especialização na pesca), um critério residencial, um critério de descendência. O objeto da controvérsia era a relação entre esses três critérios. No modo de vida tradicional, a partilha dos meios de produção obriga à proximidade residencial (Valente de Oliveira, 1966). Por isso, o elemento laboral e o elemento territorial caminham juntos, pelo menos no que toca à componente masculina da população. Dessa perspectiva masculina e tradicional, a pertença territorial se associa à dimensão laboral. Entretanto, não fica esclarecido o papel da

descendência. Deveria prevalecer um critério performativo e residencial ou deveria levar-se em conta um critério de descendência?

Hoje em dia se registra um declínio da prática da pesca. Por isso, no contexto contemporâneo, apostar num critério performativo centrado na especialização profissional parece inviável. Entretanto, não se pode descartar que idiossincrasias performativas de outra natureza – como a própria dança – cumpram um papel fundamental na marcação de uma especificidade.

Os termos de denominação (*akwazanga*, *akwasamba*, *akwalelu*, *akwaponda*) compõem o dado que aponta de maneira mais clara para a importância dos lugares na definição e autodefinição das gentes.

Se a lógica identitária prevalente é de ordem territorial, resta destacar o que faz localmente o território. A partir dos usos linguísticos locais se compreende que reduzir os lugares à sua dimensão geográfica seria limitador. A Ilha é, em si, uma noção na encruzilhada entre a dimensão geográfica e a dimensão genealógica. Por essa razão os habitantes de outros bairros litorâneos são reconhecidos como ilhéus.¹⁶⁴

O que se pode preliminarmente afirmar é que parece haver uma preeminência da territorialidade sobre a genealogia. Esta preeminência é de natureza axiológica. A relação entre a dimensão territorial e a dimensão genealógica parece se configurar em termos hierárquicos, sendo a dimensão genealógica englobada¹⁶⁵ pela lógica territorial. As lógicas de anterioridade e derivação são subordinadas a um princípio territorial. O princípio genealógico é subordinado, não por ser completamente irrelevante (muito pelo contrário), mas por ser o domínio das complicações. Neste quadro, a territorialidade salienta-se como princípio positivo de convivência.

No domínio do bem emerge, em particular, uma relação: as uniões que mulheres da Ilha estabelecem com estrangeiros. A cooptação matrilinear desses estrangeiros cumpre um papel fundamental na configuração da territorialidade. Essas uniões se inscrevem no domínio do bem e são designadas por meio do termo “amigar”. Dessas práticas de cooptação emerge uma vocação distintiva para a incorporação do estrangeiro através de arranjos conjugais. Nessas uniões a autoctonia é garantida pelas mulheres. Os estrangeiros são cooptados como maridos e pais de “filhos da ilha”. Esta conceção se expressa proverbialmente na frase de Tia Teté: “Um homem que se estabelece na ilha, tem filhos na Ilha, é ilhéu”.¹⁶⁶ Esta afirmação aponta para uma noção local muito importante: a possibilidade de um homem se tornar ilhéu, mesmo sem essa ascendência, através da sua descendência. Ser pai de filhos da Ilha é um modo de *se tornar* ilhéu. Esta

¹⁶⁴ Por exemplo, os da Samba são “descendentes do Mbimbi”.

¹⁶⁵ A noção dumontiana de englobamento põe em relação de oposição e antinomia o princípio englobante e o princípio englobado (Dumont, 1966).

¹⁶⁶ Esta afirmação ressoa com outro depoimento, de uma anciã de Luanda: “Os nossos filhos estão a nos fazer parentes”.

perspectiva põe em evidência a importância da união sexual reprodutiva na determinação da pertença.¹⁶⁷ A união sexual é um dispositivo articulador de novos agenciamentos.¹⁶⁸

A tensão entre Norte e Sul parece implicada numa outra tensão interna: a contraposição de lógicas e interesses patri-virilocais (que operam, especialmente, na pesca) e interesses matri-uxorilocais, contraposição esta que mereceria não apenas uma melhor análise estrutural e cultural, como também histórica.¹⁶⁹

¹⁶⁷ A importância do ato sexual na articulação do parentesco é destacada por Schneider, pelo qual todos os símbolos mais significativos do parentesco americano estão contidos no simbolismo do ato sexual. Schneider distingue assim entre o amor erótico dos cônjuges, que se expressa no ato sexual, e o amor que une pais e filhos, que define “cognático” (Schneider, 1968).

¹⁶⁸ Para uma expressão simbólica da união e, mais particularmente, da união sexual com o estrangeiro, veja-se a dança rebita, *cf.* capítulo VII.

¹⁶⁹ Não será supérfluo referir como Duarte de Carvalho, ao mencionar os depoimentos dos seus interlocutores, parece sugerir que as configurações matri-uxorilocais são uma idiossincrasia da época, embora eles não estabeleçam nenhuma associação direta entre as mesmas e a guerra (Duarte de Carvalho, 1989: 216).

III

A dança das “casas”

Nos capítulos anteriores tratámos alguns aspectos das dinâmicas de identificação. Observar os gêneros carnavalescos nos permitiu destacar algumas idiossincrasias do funcionamento local da identidade. No capítulo I vimos como o *semba* permite aos seus praticantes se representarem como pescadores enraizados no espaço litorâneo. O segundo capítulo contribuiu para corroborar esta conceção primeiramente performativa da identidade. Neste capítulo voltaremos às danças carnavalescas com o objetivo de sondar alguns aspectos da organização social. A análise da organização do grupo carnavalesco permite observar os princípios que organizam o social mais abrangente, esboçados no segundo capítulo. Se trata, aqui, de destacar algumas configurações relacionais particulares que se revestem de qualidades axiológicas específicas. Mais do que analisar materiais genealógicos, se trata de destacar representações sobre o valor de determinadas relações.

Observar o que caracteriza os gêneros permite apreciar o funcionamento da identidade na escala luandense. Analisar o que aglutina as danças (no sentido de grupos) permite, de um lado, situar o povo da Ilha no contexto das demais populações litorâneas de origem piscatória e, do outro identificar alguns princípios mais fundamentais de organização social. Nas danças (grupos) carnavalescas é possível observar a intensificação¹ de certos princípios relacionais gerais.²

A qualidade afetiva das relações carnavalescas

Janeiro de 2013. Encontro-me pela primeira vez na sede do grupo. Faltam pouco menos de duas semanas para o carnaval. Os ensaios decorrem à noite, na sede de uma cooperativa de pescadores localizada na localidade da Ponta, “do lado da baía”.³

O fundo do salão, aberto, emoldura a baía de Luanda. Do lado de lá se veem as luzes da cidade. Uma fila de cadeiras foi colocada ao longo da parede do salão, à direita da entrada. Aí estão sentadas várias mulheres em traje regional feito de panos. Fixo uma mulher toda vestida de preto, imponente, escura e austera. O lenço preto comprido que cobre a sua cabeça descendo até os ombros⁴ parece

¹ Ao adotar a ideia de que a festa intensifica relações sociais estruturantes, seguimos Severi (2005).

² Não será supérfluo observar como esta abordagem complexifica (ou, melhor, contraria) a ideia do carnavalesco como inversão. Contrariamente a essa abordagem, o carnavalesco tal como aqui é apresentado expressa algumas qualidades relacionais presentes na vida quotidiana, enfatizando a qualidade habitualmente atribuída a determinadas relações.

³ A sede do grupo neste ano se encontrava indisponível.

⁴ Este adereço se diferencia do lenço simples, um pano quadrado dobrado em triângulo e amarrado atrás da cabeça, que deixa o pescoço descoberto.

torná-la ainda mais alta e corpulenta. O traje de luto aumenta a impressão de austeridade que a sua aparência comunica. Não sei quem perdeu nem quando, por isso não sei se posso me permitir com ela os sorrisos com que cumprimento as outras, à medida que lhes vou sendo apresentada, ou se devo me mostrar mais contida.

No dia seguinte encontro-a novamente no mesmo lugar. A sua presença preta se destaca daquela das companheiras sentadas à sua volta. Ela está de luto, por isso não dança – me explicam. Em compensação, parece encontrar uma consolação especial na companhia das suas camaradas e no vinho tinto em pacote que estão bebendo. Não falam alto, não riem, não há gargalhadas. No entanto, na interação dessas mulheres transparece uma intensidade especial. O ensaio ainda não começou. Saio do salão para dar uma volta na sanzala.⁵ À minha volta o vinho acabou. Amargurada com o fim desse consolo temporâneo, com um gesto de *nonchalance*, a mulher de luto atira a embalagem vazia em direção à porta de entrada. “Tia Ana!” – lhe chama atenção um dos dirigentes do grupo perante o gesto pouco adequado. “É para quem vier trazer mais”. rebate ela em voz alta e aguda, quebrando o silêncio que até então observara. Uma mulher de luto no contexto de um ensaio de carnaval parecia uma situação dentro da situação. Entretanto, a interação das mulheres de luto conservava algumas propriedades do carnavalesco. Talvez a Tia Ana estivesse gradualmente curando no carnaval do seu luto ainda recente. Originária da Samba e residente na Chicala, Tia Ana fora casada com um homem da Ilha, recentemente falecido, originário de uma família do Lelo muito implicada no grupo carnavalesco.

No salão é evidente a desproporção entre mulheres e homens. A verdadeira alma do grupo são as mulheres mais adultas, como a Tia Ana e as suas camaradas. São numerosas, vestidas de panos. Elas têm um papel importante. Sentadas, supervisionam o ensaio. Vão ensinando, “não é assim, é assado”. Só se levantam para mostrar às jovens como executar os movimentos corretos, depois voltam a sentar e a conviver. A componente masculina do grupo é formada por rapazes jovens. Pergunto onde estão os homens da idade delas. “Iiiii, os da nossa idade ou estão encostados ou já morreram”, respondem. Nestas palavras parecia se revelar um poder vital feminino. Estas viúvas guardiãs de vida exibiam em contextos como este o seu poder, assegurado pela sua maior longevidade.

Na véspera do desfile, o ensaio geral decorre num grande parque de estacionamento no Ponto Final, na extremidade setentrional da Ilha. As pessoas vieram a pé de todos os cantos da Ilha. Pela primeira vez me apercebo da utilidade do pano que todas as mulheres, até mesmo aquelas que trocaram o traje regional por vestidos modernos de confecção industrial, carregam dobrado no obro. Enquanto aguardam o começo do ensaio, abrem o pano e deitam-se na areia da contracosta⁶ para

⁵ No bairro.

⁶ Isto é, no uso comum da palavra em português, da praia.

descansarem da caminhada. Apoiadas sobre os cotovelos, conversam. As mais novas, que perderam o hábito de carregar o precioso pano (e aquelas, como eu, que ainda desconheciam o seu uso) acabam por ser chamadas pelas mais velhas a deitarem-se junto delas em cima dos seus panos. O fato de estarem deitadas na areia, ombro a ombro, cria uma intimidade especial. A partilha do pano é pretexto para atrair as mulheres mais novas para as conversas das mais velhas. O contato físico que se estabelece cria uma intimidade especial, na qual não faltam as piadas de inspiração sexual e os palavrões. Uma das mulheres presente, já adulta, vestida de pano, revela a sua intenção de arranjar um novo namorado porque o seu marido – diz batendo a palma da mão na areia – já está por baixo.

As mais velhas que chegaram a pé não ensaiam e durante esse tempo aproveitam para descansar e recuperar forças. No final do ensaio oficial, galvanizadas pela nova música do grupo, que tiveram tempo de decorar,⁷ as mais velhas se animam e, quase possuídas, pulam em pé para dançar. Atinge-se um novo pico de intensidade. O fim do ensaio dos jovens (que agora descansam sentados bebendo água) abriu espaço para uma inédita interpretação exemplar. Há já um bom bocado que Tia Ana (a mulher de luto) esboça pequenos passos de dança e canta junto à estrada. Terminado o ensaio oficial, se aproxima às suas colegas e se entrega à dança. No ato central ela não irá dançar. O fato de estar de luto não lhe permite adquirir pelo uso de um outro traje uma identidade diferente. Ela irá em cima do carro alegórico, interpretando... a personagem da viúva que está sendo tratada pela madrinha (*cf.* capítulo I). Esta representação carnavalesca do carnaval de 2013 corresponde à condição biográfica contingente da Tia Ana, que, quando a conheci na sede do grupo, se encontrava rodeada pelas cunhadas e concunhadas.

As configurações relacionais expressas no grupo carnavalesco

No capítulo anterior vimos como a dinâmica local da identidade parece particularmente complexa e informada por princípios múltiplos e, por vezes, concorrentes. Os termos de automeação (ilhéu, *akwazanga*) apontam para a importância da dimensão territorial na autodefinição. Entretanto, dos usos linguísticos locais se compreende que reduzir os lugares à sua dimensão geográfica seria limitador. “Ilha” e “ilhéus” são noções na encruzilhada entre a dimensão territorial e a dimensão genealógica.⁸ Os habitantes de outros bairros litorâneos são reconhecidos

⁷ A música é em kimbundu. A maioria dos dançarinos mais jovens tem uma compreensão apenas parcial do kimbundu, mas devem decorar no mínimo o refrão da música que cantarão na marginal. Para decorarem a música precisam das letras escritas. Poucas fotocópias circulam e desaparecem rapidamente. As cópias da versão em kimbundu e da tradução em português (efetuada pela própria compositora) se encontram em duas folhas separadas. Isso faz com que alguns disponham apenas da tradução ou apenas com a versão original. Em ambos os casos é preciso a ajuda das mais velhas. Essas, porém, não sabem ler, e a tradução que fornecem varia bastante de uma para outra, se enriquecendo de conteúdos estereotipados sobre o grupo: “os outros nos invejam”, “os inimigos vão encima da nossa dança”.

⁸ Por exemplo, “Os da Samba são *descendentes do Mbimbi*”.

como ilhéus. E o senso comum reconhece e explicita uma substancial identidade entre os habitantes da Ilha e do Mussulo.

Quando se fala dos vizinhos geográficos e genealógicos, da Samba (especialmente) ou do Sambinzanga, emerge uma identificação territorial mais pormenorizada, que fragmenta o espaço litorâneo em bairros, povoados. Esta identificação territorial mais local parece dotada de uma saliência superior à da identidade piscatória genérica. O que estes dados mostram é que a população piscatória prioriza uma existência localizada. Há *akwazanga*, *akwasamba*, mais também *akwalelu*, *akwaponda*... A impressão que surge é de uma preeminência da territorialidade na maneira de se definir. Sob este aspecto, as danças carnavalescas (grupos) são particularmente reveladoras, na medida em que constituem a versão performativa desses laços territoriais. O princípio relacional que se expressa nas danças carnavalescas é de ordem territorial. O que o carnaval mostra é que o lugar é o fulcro da identidade. E quais são os laços territoriais que as danças carnavalescas (no sentido de grupos) intensificam?

O que se pode preliminarmente afirmar é que as danças carnavalescas constituem contextos de intensificação festiva de um princípio relacional *positivo*. O carnaval permite então ver a qualidade afetiva da territorialidade como princípio relacional positivo. O associativismo de base territorial é domínio do bem, da diversão, da alegria.

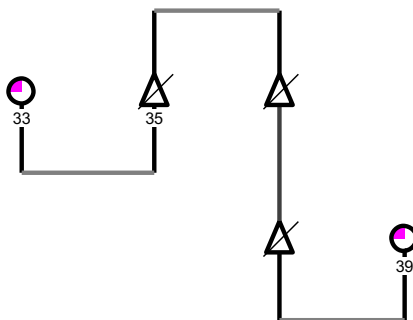
Uma questão então se coloca. Na oposição axiológica entre o que é bom e o que é mau, qual seria o polo complementar negativo? Se a territorialidade é o domínio do bem e do bom (expresso na alegria da mobilização carnavalesca), qual é o antónimo dessa territorialidade positiva?⁹ São as relações entre colaterais que emergem como o domínio dos problemas, nomeadamente da feitiçaria. Mais em particular, as relações *extraterritoriais* de co-descendência são o âmbito relacional mais problemático. As relações entre co-descendentes espalhados num território luandense mais vasto são o espaço dos problemas, como se o distanciamento espacial expressasse uma frieza relacional ou abrisse uma brecha nos relacionamentos. Surge então a necessidade de olhar, de um lado, para essas dinâmicas de representação do afastamento espacial e, do outro, para os fatores que determinam novas aproximações espaciais produzindo novas configurações relacionais.

⁹ Deve-se a Luc de Heusch e aos seus admiráveis trabalhos comparatistas dedicados à África Austral a compreensão de como “para o pensamento banto, o bem e o mal não constituem categorias ontológicas, mas sim sociais [*tda*]” (Heusch, 1971:174).

A dança como organização territorial

O grupo carnavalesco da Ilha, na sua composição de hoje em dia, parece constituído por uma federação de “casas” situadas ao longo de toda a Ilha, em particular nas localidades do Lelo, da Ponta e da Chicala. No uso local, “casa” indica uma configuração residencial e social mais abrangente daquela comumente referida pelo termo português. O que o uso local do termo casa designa é um conjunto residencial onde convivem várias gerações.

A casa a que a Tia Ana pertence é particularmente representativa. Se trata de um conjunto de construções formadas por quartos-salas que dão para um quintal comum (*cf.* capítulo IV). Tia Ana partilha o quintal com Nexi. Além de ambas, no mesmo conjunto habitacional moram o filho da Tia Ana com a esposa e os netinhos e um filho de Nexi com a esposa e os filhos pequenos. Embora coetâneas, Tia Ana e Nexi foram casadas com homens que pertenciam a duas gerações diferentes. O marido da Tia Ana era filho do irmão do marido de Nexi. Ambas, Tia Ana e Nexi, entraram naquela “casa” como esposas. Deste ponto de vista, uma “casa” é um lugar físico-relacional onde se entra por casamento, e onde “se mante”.¹⁰ É precisamente nesse sentido que o termo “casa” é frequentemente referido pelas mulheres. Tia Ana e Nexi são então concunhadas porque “manteram” na mesma “casa”. Aquela que Tia Ana e Nexi partilham é, então, uma casa organizada segundo um critério estritamente virilocal.



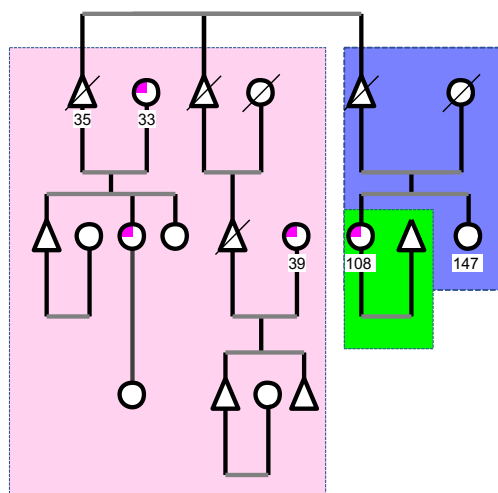
Tia Ana (39) e Nexi (33), concunhadas na mesma “casa”.

O quintal onde coabitam Tia Ana e Nexi está separado da rua (na verdade, um beco com dois metros de largura) por um pequeno muro. Embora a organização do espaço indique que Tia Ana e Nexi moram no mesmo conjunto habitacional, a organização interna deste respeita certas separações. Cada casal tem ou tinha (ambas são viúvas) um quarto (ou quarto-sala) para si e os seus filhos pequenos. Basicamente, o que de um ponto de vista externo parece uma mesma casa (na medida em

¹⁰ “Naquela casa eu só mantive” (B.); “Eu já estava pedida naquela casa” (L.).

que há um mesmo acesso da rua),¹¹ de um ponto de vista interno inclui separações que asseguram a cada casal um espaço próprio. O casal, cada casal, é dignificado por meio de um espaço construído que lhe é próprio e exclusivo.¹²

Percorrendo um pouco adiante o beco que dá acesso à casa de Tia Ana e Nexi se chega à casa de Cassessa (108 abaixo), filha de um outro irmão do marido de Nexi, que vive com seu marido, um militar originário do norte de Angola, e com os filhos. Percorrendo um pouco mais além o beco se chega em um outro quintal, onde mora a irmã de Cassessa (147).



A área residencial restrita. Em rosa as participantes do grupo de carnaval.

Basicamente, o que se pode concluir é que num certo momento coabitaram nesta área circunscrita do bairro três irmãos. Os três faleceram já e hoje moram ali, respectivamente, a esposa de um, a esposa do falecido filho de outro e as filhas do terceiro. Numa área muito restrita, onde não é evidente identificar onde termina uma propriedade e começa outra, moram hoje a viúva do primeiro irmão com os seus filhos, filhas e netos; a viúva de um filho do segundo irmão com os seus filhos e neto; duas filhas do terceiro irmão com os respectivos filhos. O que parece evidente nesta organização espacial é que toda a área é ocupada por pessoas unidas por laços de filiação e afinidade.

¹¹ No contexto hodierno não é tarefa banal discriminar as fronteiras de uma “casa”. A densificação habitacional da Ilha impede a um olhar externo perceber claramente os limites de cada conjunto habitacional.

¹² No Calumbo, Virgílio Coelho destaca a riqueza terminológica associada à residência. Sobressai um complexo semântico associado tanto ao espaço físico quanto ao conjunto relacional que o ocupa. No Calumbo, o termo *nzo* designa ao mesmo tempo a casa enquanto edifício e a família elementar (Coelho, 1987: 108). As pessoas que habitam uma mesma casa partilham uma identidade comum e por isso se definem *akwainzo*. Um casal é dito *kusakana* ou *kubata* (*Idem*: 130). Neste âmbito poderia ocorrer a prática do *hunde*, isto é, o levirato (*Ibidem*). Embora a regra que organiza a residência seja substancialmente diferente (no Calumbo a regra é avuncular), o que este caso do *plateau* e o caso da Ilha têm em comum é uma certa fluidez nos usos terminológicos, que referem quer a família nuclear, quer um conjunto familiar mais abrangente.

Os três irmãos eram valentes pescadores. Embora não disponha dessa informação em primeira mão, a proximidade residencial deixa pensar que eles constituíssem uma “sociedade de pesca”. De fato, a literatura nos informa que pescar em sociedade significa compartilhar os meios de trabalho, e por essa razão os componentes de uma sociedade de pesca moram próximos ou juntos (Valente de Oliveira, 1966: 276). O elemento laboral e o elemento territorial caminham juntos, pelo menos no que toca à componente masculina da população dedicada à pesca tradicional com rede. Este modo de produção se associa por norma a uma organização residencial de tipo virilocal. Quando o homem tem rede, a sua esposa vai morar junto dele e dos seus agnatos. Sob este aspeto, bem se aplica a equação local, frequentemente referida por Duarte de Carvalho ao longo da sua monografia, entre “casa” e “rede” (Duarte de Carvalho, 1989: 288). Os dois conceitos são, de certa forma, sinônimos.¹³ Tendo em conta que a cooperação laboral se associa à coabitação, dois homens que habitam na mesma casa não só costumam, como também devem pescar associados. No modo de vida tradicional dos pescadores autóctones da Ilha, a proximidade residencial se liga à organização patrilinear da pesca.¹⁴ A lógica da proximidade residencial é uma lógica agnática.¹⁵

A casa da tia Ana e de Nexi, que ainda exercem o trabalho de peixeiras, representam esse princípio virilocal tradicionalmente associado à pesca. Um pescador bem-sucedido pesca em sociedade com os seus colaterais patrilineares e mora perto deles. A sua esposa entrará por casamento nesta órbita espacial. A mulher peixeira do pescador pode vender noutros lugares. A casa de Cassessa e da sua irmã, ligeiramente mais jovens que Tia Ana e Nexi, parecem representar a transição para um outro modelo, uxorilocal, onde a pesca deixou de constituir o elemento que justifica a virilocalidade.¹⁶ A casa de Cassessa, que trabalha como empregada doméstica, organiza-se de modo uxorilocal. O seu marido militar, procedente do norte de Angola, veio morar na Ilha por casamento. As gerações mais jovens que continuam residindo na área parecem consolidar esta tendência uxorilocal. Muitas filhas

¹³ Assim, por exemplo, são essas “casas”/“redes” que historicamente se associavam para realizar as grandes ofertas aos agentes do mar, popularmente conhecidas como kakulu (cf. capítulo V). Valerá a pena destacar preliminarmente a analogia, à qual voltaremos nas conclusões do capítulo, entre estas duas ocasiões performativas: o carnaval e o *kakulu*. Em ambas as ocasiões, são essas unidades sociais de natureza eminentemente territorial que são mobilizadas. Tanto o carnaval quanto os rituais do mar servem para mobilizar laços *entre* “casas”.

¹⁴ Embora fale em casamentos uxorilocais, Duarte de Carvalho apresenta numerosos elementos que apontam claramente para um ideal virilocal (*Idem*: 154). Embora ao tempo da sua pesquisa (década de 1980) os casamentos uxorilocais fossem objeto de uma notável valorização, ao longo de todo o seu trabalho o autor fornece elementos exaustivos que permitem ver na virilocalidade a norma ideal-típica. Na repartição tradicional do trabalho, ao homem cabe produzir o peixe, enquanto à mulher cabe a sua conversão em dinheiro (*Idem*: 109). Enquanto as sociedades profissionais dos homens são enraizadas territorialmente – na medida em que dependem da partilha dos barcos e restantes instrumentos de trabalho –, a mulher pode criar as suas sociedades em qualquer lugar. Se a pesca é localizada, o trabalho feminino complementar (a venda de peixe) não necessita de igual enraizamento. Essas observações nos parecem então suportar a ideia de um ideal virilocal. No seu ensaio sobre o carnaval, Birmingham menciona as práticas conjugais dos pescadores e apresenta uma interpretação diferente, à qual já voltaremos.

¹⁵ A coincidência destas duas lógicas foi destacada num caso oeste-africano por Hamberger (2011).

¹⁶ Como anteriormente salientado, Duarte de Carvalho destaca a recorrência (e a valorização) de um modelo uxorilocal (1989: 216), sem explicitar qualquer correlação entre esta configuração e fenômenos históricos contemporâneos, como a decadência da pesca artesanal e a guerra.

de Nexi e de Cassessa (frequentemente em condições maritais mais precárias) moram nos arredores com os seus filhos pequenos.

Voltando ao contexto do carnaval, o grupo de dança Nzanga Mundu pode então ser considerado como uma federação de conjuntos residenciais, de “casas”, que – se já não o são, por segmentação ou por abandono da prática da pesca – no passado foram “redes”.¹⁷ Como no caso de Tia Ana e Nexi, as mulheres desses conjuntos residenciais representam o coração pulsante do grupo carnavalesco. Para lá da (ténue) fronteira do agregado doméstico, outros laços de vizinhança se deixam ver no grupo carnavalesco. Assim, por exemplo, entre as mais fervorosas participantes do grupo carnavalesco se destaca K., vizinha e irmã do marido de uma irmã de Cassessa.

O grupo carnavalesco constitui uma mobilização *entre* casas da Ilha e, mais particularmente, entre casas situadas em pontos diferentes da Ilha (Lelo, Ponta, Chicala). É uma mobilização entre casas de uma sanzala (como no caso da vizinha de Nexi, Tia Ana e Cassessa), e é, ao mesmo tempo, uma mobilização entre sanzalas da Ilha. Esta ligação entre “casas” e entre sanzalas é assegurada principalmente por mulheres. São as mulheres os agentes em primeira linha na organização do carnaval. O grupo é uma versão alargada da coabitação que procede de maneira concêntrica: da casa, à Ilha inteira, passando pelas suas principais sanzalas.

O exemplo de Tia Ana e Nexi mostra bem, além do resto, como o carnaval é antes de mais a mobilização feminina *dentro* de uma casa, no caso específico virilocal. K., a vizinha, é também para Cassessa uma cunhada. O grupo carnavalesco é, sob este aspecto, a versão alargada da coabitação própria aos afins e co-afins.

Campos relacionais, campos semânticos

Certo dia, me encontro na casa da Tia Ana. Depois de uma longa conversa, sentamo-nos para assistir ao vídeo que gravei do desfile do grupo no carnaval passado. A possibilidade de ver o desfile do grupo gera um entusiasmo indescritível nesta peixeira de caráter duro. Estamos sentadas ombro a ombro no beco que conduz ao quintal de sua casa. Em breve vemo-nos rodeadas por numerosas crianças que também querem ver o vídeo na pequena tela da minha câmara. Em outra ocasião a Tia Ana teria talvez mostrado menos paciência com essa criançada, mas naquele momento o orgulho fala mais alto e com gentileza protetora de avó deixa um menino sentar no colo. Estamos empolgadas

¹⁷ Valerá relembrar, de um lado, os mecanismos de herança das redes, do outro, as estratégias de associação das mesmas no tipo de pesca praticada (*cf.* capítulo II). Uma rede é, em si, uma associação. Uma rede de *makoa* (tipo de rede prevalente no bairro onde Duarte de Carvalho pesquisou, onde predominava a pesca na baía) se obtém pela junção de várias redes de *hoka*. Desta maneira, a rede de *makoa*, formada pela junção de várias redes individuais de *hoka*, constitui a materialização de uma sociedade de pesca (Duarte de Carvalho, 1989: 145). Esta digressão serve para apreciar a homologia entre redes e residência.

admirando as proezas do grupo no carnaval passado, quando uma mulher elegantemente trajada de pano aparece no beco. “É família e não procura?”, diz a mulher que acaba de chegar. “Desliga”, ordena-me a Tia Ana em voz baixa. Com um gesto gentil mas firme pega na minha mão e baixa a câmara. Este contato, aparentemente irrelevante, expressa uma cumplicidade inédita entre nós.

A frase que a visitante acabava de pronunciar (“é família e não procura?”) se situava em um tom intermédio entre a reprovação, a ironia e a ameaça. A conversa entre as duas mulheres passa imediatamente para o kimbundu. Depois de poucos minutos, a mulher vai embora e a Tia Ana e eu voltamos à nossa projeção. Na câmara, entre as fotografias, Tia Ana vê a imagem de Lilita, uma peixeira que vende num mercado próximo a onde estamos. Ao ver a foto dessa mulher, Tia Ana estranha. Como que me sentindo no dever de me justificar, explico que a conheci na *komba* da avó de Duluadu e lembro a Tia Ana que ela também estava presente. Naquela ocasião, aquela mulher tinha-se apresentado a mim na qualidade de “enteada do Duluadu”.

Tia Ana: “Essa senhora que veio [referido-se à mulher que acaba de ir embora] é N. D. A., é tia da V. N.D.A. foi a primeira mulher de Duluadu.”¹⁸

Ademais, Tia Ana e N.D.A. são “primas como irmãs”. Tia Ana e N.D.A. são “família”. Por isso N.D.A. se dirigiu a Tia Ana com aquela frase. O tom irônico e ligeiramente ameaçador se explicava, porém, por uma razão suplementar. N.D.A. é do Dimba de Angola. Por isso Tia Ana me pedira para esconder a gravação do desfile do Nzanga Mundu. Era impossível que ela, vindo de três metros de distância, conseguisse ver as imagens na pequena tela. Não obstante, era como se aquele vídeo não pudesse ser visto na sua presença. Naquele momento, eu e Tia Ana partilhávamos alguma coisa que não podia ser compartilhada com aquela mulher. O que a Tia Ana partilhava com ela era de ordem diferente ou mesmo antinômica àquilo que estava partilhando comigo.

Seria Cassessa que, em ocasião posterior, me diria algo mais acerca de N.D.A. Ela é uma das mais ativas componentes do Dimba de Angola. Nas palavras de Duluadu, a quem pedi explicações, se tratava de “um grupo de classe B que este ano subiu para A.”. Essa explicação lacônica estava longe de significar despreocupação.¹⁹ De fato, se tratava de um grupo carnavalesco de *semba* com sucesso crescente, que teria surgido no Sambinzanga por iniciativa de algumas mulheres outrora parte do grupo Kyela (do qual falaremos a seguir). O fato de ambos os grupos terem competido – pelo menos até ao ano anterior – em classes diferentes não aniquilava (como se poderia imaginar) a

¹⁸ Ao se apresentar como “enteada” do Duluadu, Lilita fazia então mais propriamente alusão à relação conjugal entre sua tia, N.D.A., e Duluadu. Essa maneira de referir as relações vigentes indicava, de certa maneira, uma identidade entre a sua mãe e essa tia quase mãe, como que se tratando de uma coisa só.

¹⁹ Muito mais para ele. Embora Duluadu não tenha se sentido à vontade para falar disso comigo, Tia Ana, tia de Duluadu, tinha me explicado que N.D.A., uma das mais importantes componentes do Dimba de Angola fora a sua primeira mulher.

intensidade da rivalidade, na medida em que essa rivalidade decorria do fato de muitos dos membros do outro grupo serem, para os meus interlocutores do grupo da Ilha, “família”, como a própria N.D. A. tinha chamado a Tia Ana.

O episódio ocorrido na casa da Tia Ana parecia informar sobre algumas qualidades relacionais e afetivas associadas aos usos linguísticos de um termo como “família”. Tia Ana e N.D.A. eram família. Vale então a pena nos debruçarmos sobre alguns desses usos linguísticos para observarmos as configurações relacionais que eles apontam.²⁰ O episódio ocorrido na casa da Tia Ana não foi o único que chamou a minha atenção para a necessidade de prestar atenção a esses pormenores linguísticos. A primeira ocasião em que senti essa necessidade foi em conversas com alguns dos membros mais antigos do grupo acerca das relações que tinham uns com os outros. A interação verbal que se segue remonta a um dos primeiros dias de observação na sede do grupo carnavalesco, nas semanas que precederam o carnaval de 2013, quando conheci pela primeira vez duas das mais assíduas participantes do grupo.

F.: X. é sua parente?

L.: Não!!! X. é minha amiga! (Janeiro de 2013)

A relação entre duas pessoas chave era referida como sendo baseada na amizade.²¹ A designação de uma relação entre duas vizinhas pelo termo “amizade” despertou a minha atenção por ser bastante atípica. O discurso que mais frequentemente tinha ouvido até então era “aqui na Ilha é tudo parente”. O que afirmações como “é minha amiga” indicavam era, mais do que a efetiva ausência de laços de parentesco, uma resignificação das relações que vigoravam no grupo em termos de amizade. A dança, no sentido de grupo, era um condensado de amizade. No grupo, a amizade prevalecia acima de qualquer outro vínculo existente. Quando houvesse laços de consanguinidade, estes eram contextualmente irrelevantes para explicar o porquê do estarem juntos, engajados no grupo. Se na Ilha o parentesco era o pão de cada dia, as relações que fundavam a dança eram apresentadas como dotadas de um caráter e uma qualidade afetiva próprios. O registro relacional dentro do grupo carnavalesco adquiria uma conotação da ordem do não “familiar”. Havia razão para crer que a amizade designava uma qualidade relacional não só diferente como antinômica ao

²⁰ A necessidade de inscrever o parentesco num simbolismo cultural mais amplo que leva em conta um código comportamental e usos linguísticos próprios é destacada pela escola americana de estudos do parentesco, especificadamente por David Schneider, no seu ensaio sobre o parentesco euro-americano (1968). Esta abordagem foi posteriormente desenvolvida por Janet Carsten. Na introdução de uma célebre coletânea, a autora sublinha a necessidade de deslocar o foco da investigação das categorias para a prática relacional (Carsten, 2000: 2). Destacar a importância desses aspetos culturais e pragmáticos no contexto estudado não significa - a meu ver - negar a utilidade de uma análise do parentesco mais formal, que, pelo contrário, parece particularmente urgente em estudos futuros.

²¹ As duas falantes são aproximadamente coetâneas e ambas têm mais de 70 anos.

“familiar” – termo que, no uso local, tende a designar especificadamente um âmbito de consanguinidade. A noção de amizade cumpria um papel chave nesta ressignificação das relações em termos antinômicos ao “familiar”.

As relações que operam nas danças, no sentido de grupos, se destacam primeiramente por possuírem qualidades afetivas próprias. Embora entre muitos dos membros do grupo existissem vínculos de consanguinidade, a afiliação comum ao grupo não se explica nesses termos. A afiliação a uma dança é mais arbitrária, é algo que se escolhe. Não é por serem parentes que duas pessoas fazem parte de uma mesma dança. Se entra por opção, por ter gostado da dança. Se afiliar a uma dança é da ordem da simpatia.

L. (oferecendo-me uma missanga): A Federica simpatizou connosco, nós simpatizamos com a Federica”
(Janeiro de 2013).

A ressignificação de qualquer outra relação prévia em termos de amizade se associa a uma valoração positiva da relação. Os companheiros de dança são amigos. Mesmo que sejam parentes, são primeiramente amigos.

Vice-versa, o episódio ocorrido na casa da Tia Ana indicava a possibilidade de que os membros de grupos de dança rivais fossem “família”. Mergulhando no meio carnavalesco luandense se compreende muito rapidamente como os grupos de *semba* – em particular os mais antigos – são atravessados por uma trama de consanguinidade. É precisamente essa trama de consanguinidade que é designada pelo termo “família”. Quando falara com Cassessa do encontro ocorrido na casa da Tia Ana e ela me revelara a identidade da mulher que eu tinha conhecido, não tinha escondido a minha surpresa por saber que uma pessoa tão chegada dançava em um grupo rival. Para Cassessa, tal facto não podia ser mais natural.

É muita família nossa que dança no Dimba de Angola.

O substantivo português “família” tende a ser utilizado em modo adjetival (“fulano é família nossa”) para se referir a uma pessoa com a qual se partilha um antepassado.²² Curiosamente, o termo

²² A antropologia americana consagrada aos estudos do parentesco americano defendeu a necessidade e a importância da análise semântica dos termos de parentesco (Schneider, 1968). O termo “família” constitui mais um exemplo de um problema de tradução interno, susceptível de investigação empírica (Hanks e Severi, 2014; Hanks 2014). O significado do termo “família” no contexto estudado prova como a importação da língua colonial não implica uma tradução automática dos significados. Dentro de uma mesma língua não haveria correspondência – para falar em termos schneiderianos – entre “lexemas” e “unidades culturais” (Schneider, 1968). Como anteriormente referido (*cf.* capítulo II), já Duarte de Carvalho destaca o carácter êmico do termo “família”. Por isso o antropólogo angolano o refere cautelosamente em cursivo, entre aspas. O mesmo autor traduz o termo “*família*” da seguinte forma: “elementos integrados por laços de sucessão, aliança, ou, mais remotamente, sujeição” (Duarte de Carvalho, 1989: 116). Esta definição parece extremamente ampla. Aliás, ela abarca termos estruturalmente opostos como consanguíneos/afins ou

é frequentemente utilizado como um expediente sintético, quando não se quer explicitar o laço genealógico exato. Este atalho é assim utilizado com o intuito de omitir um vínculo pontual que personalizaria a relação. Nos exemplos acima referidos, o termo “família” expressa um constrangimento, uma precaução diante da explicitação da relação genealógica.

O visionamento do vídeo do desfile carnavalesco tinha sido, na verdade, a conclusão feliz de uma tarde passada com Tia Ana e, de fato, tinha constituído uma oportunidade para relaxar a tensão que, a certo momento, surgira na nossa conversa (referida na introdução da tese), quando eu tentara reconstruir a sua genealogia, em particular do lado do seu pai, originário do Mussulo. Após uma reação surpreendida, e aparentemente entusiasmada, ao descobrir que eu conhecia o nome e o lugar de origem dos seus avós, Tia Ana ficara rapidamente maldisposta, a pensar que eu poderia me aventurar a ampliar as minhas investigações no Mussulo.

Visivelmente incomodada com a eventualidade que entrevia, Tia Ana quisera pôr termo imediato à nossa conversa. A minha sugestão de visionarmos o vídeo do carnaval anterior, mudando de assunto, acabara por tranquilizá-la, até à chegada intempestiva de N.D.A. Aquilo que o seu notório incômodo indicava era que, de certa forma, esses antepassados fisicamente distantes constituíam um perigo. Não havia problema em falar dos descendentes, dos sobrinhos. Tia Ana falara-me com entusiasmo da sua família mencionando o impressionante número de sobrinhos. Falar dos antepassados era mais delicado. Eles são intermediários de partilhas complicadas, médiuns de relações eventualmente difíceis entre vivos. A partilha de antepassados constitui uma área de vulnerabilidade potencial. *É precisamente esse âmbito relacional que é designado pelo termo “família”.*

“Família” é um campo, ao mesmo tempo, de identidade e de tensões. Se o campo luandense carnavalesco do *semba* é atravessado por uma trama de consanguinidade, isso ajuda a compreender o que o termo “família” designa precisamente: a consanguinidade desterritorializada. Esta distância espacial parece representar de maneira flagrante a frieza relacional associada.²³ “Familiar” é a

donos/escravos. Por isso não ajuda à compreensão do peso local respectivo da aliança e da descendência na formação dos coletivos. No que cabe aos laços de descendência, vale lembrar a ausência de um termo local para designar o grupo de descendência unilinear (*Idem*: 216). No uso referido por Duarte de Carvalho, o termo “família” se refere às unidades produtivas (*Ibidem*) ou habitacionais (*Idem*: 297). Nesse segundo sentido, “família” é grosso modo sinônimo de “casa” (*Ibidem*) como unidade social mínima. No uso que constatei no meu terreno, o termo família designa, ao contrário, laços extralocais. O conceito que mais se aproxima é aquele de pessoas que já não habitam na mesma casa, mas que poderiam ter habitado juntas no passado, na posição de filha(o)s ou net(o)as.). Ou, de outra forma, pessoas que “se criaram” juntas, incluindo aquelas que foram criadas e aquelas que as criaram.

²³ Na margem direita do Kwanza, Coelho também destaca uma polarização do campo relacional, a qual corresponderia – no caso por ele estudado – à diferença entre primos paralelos e cruzados. A terminologia seria particularmente relevadora do tom afetivo oposto que informa a relação com essas duas classes de consanguíneos. Os primos paralelos são assimilados aos germanos e a classe é designada por meio do termo “*ndandu*”. Os cruzados são designados “*pange*” e entre si se chamam “*kamba*” (amigos). Esses usos linguísticos, em que retorna a noção de amizade, conduzem o autor a levantar a hipótese de que num tempo mais remoto os primos cruzados fossem cônjuges preferenciais (Coelho, 1987:125).

qualidade relacional e afetiva que vigora *entre* os grupos carnavalescos, enquanto o tom relacional dentro de um grupo carnavalesco é antinômico a este “familiar” assim qualificado.

“Cada qual escolhe”

Se a descendência é o âmbito do “dado”, às vezes problemático, a afiliação carnavalesca é da ordem da escolha. Depois de descobrir que a tia de Cassessa fazia parte do grupo de N.D.A., e à medida que ia conhecendo direta ou indiretamente outras participantes daquele grupo, crescia em mim a impressão que o grupo se configurava, quando olhado do ponto de vista do Nzanga Mundu, como uma espécie de estrutura paralela.

F.: Vocês têm muita família que dança no Dimba de Angola né?

N.: Muita família nossa! Cada qual escolhe (Nexi, 30/5/2014).

Um dia, entrevistado sobre a história do grupo e das suas rivalidades, o presidente do Nzanga Mundu contou para um canal de televisão como o Kyela, grupo de *semba* do Sambinzanga, surgiu por iniciativa daquelas que ele refere como “algumas tias nossas” e seguiu explicando como, em consequência disso, “em tempo de carnaval procuramos separar dança do parentesco”. Na realidade, do Kyela não eram apenas algumas “tias”: a sua própria mãe era do Kyela. Nascida e crescida na Ilha, sua mãe teria se mudado nos anos 1960 para o Sambinzanga, onde teria vindo integrar o Kyela. Comentando com uma mais velha este fato, a meus olhos curioso, de mãe e filho pertencerem a grupos não apenas distintos, mas outrora rivais, ela me esclarece definitivamente:

L.: Cada um procura o seu grupo. Na minha casa sobrinha, tia, irmã, cada qual na dança dele (14/4/2014).

A afiliação a uma dança nada tinha a ver com a filiação. Estes dados informavam que faziam parte de outros grupos carnavalescos, por vezes acérrimos concorrentes, consanguíneos muito chegados não apenas de simples componentes do grupo, mas, mais particularmente, de figuras centrais do grupo, como por exemplo o presidente e a rainha. A realidade que emergia apontava para o fato de que a dedicação ao carnaval era um assunto familiar, mas esta dedicação era praticada de maneira individual. A competência era adquirida em família, mas cada qual a aplicava ao serviço do grupo que escolheria. Dispunha de todos os elementos para supor que a dança era um assunto de família. Como já muito pertinentemente salientado por Coelho (1985: 31), o *semba* era assunto de

A diferença entre paralelos e cruzados não foi objeto de uma investigação específica da minha parte, mas deve também dizer-se que tampouco emergiu espontaneamente de maneira clara.

família²⁴, mas cada qual o dançava na dança dele.²⁵ O grupo era, de certa forma, o antônimo do conceito evocado por meio do termo “família”.

F.: Mas porque é que a sua irmã dança em um grupo rival?

L.: É do sítio onde ela vive.

Com toda a naturalidade, a minha interlocutora explicava nestes termos a militância da irmã da rainha em um grupo não apenas diferente, mas rival. L. nasceu no começo dos anos 1940 na localidade do Lelo. A sua casa, cuja localização é sinalizada ainda hoje por um coqueiro, desapareceu com as *kalembas*. L. foi morar com uma irmã mais velha no Sambinzanga. Nesse período vendia peixe no mercado do São Paulo.²⁶ Depois voltou a morar na Ilha, na Salga. Foi aí que conheceu o seu marido, com o qual voltou a se estabelecer na localidade do Lelo, junto da família dele – que na realidade era também, nas suas palavras, “família” da mãe dela. Enquanto a irmã que ficou no Sambinzanga veio a integrar o Kyela, L., que voltou para a Ilha, veio integrar a dança (grupo) local.

Esta história indicava que as pertenças carnavalescas decalcavam as separações dos colaterais. Quem vai morar noutra lugar acaba por se agregar no novo bairro e no respectivo grupo carnavalesco, mesmo que isso implique ficar em relação de concorrência com os próprios colaterais. Desta forma, a pertença carnavalesca é a linguagem da fragmentação territorial dos colaterais.

Os exemplos anteriormente referidos de Tia Ana e de Nexi são particularmente reveladores a este respeito. Ambas são originárias da Samba, bairro historicamente²⁷ rival da Ilha em matéria de carnaval, e continuam trabalhando naquele bairro, as vezes dormindo em casa das irmãs. Na Chicala, localidade da Ilha onde ambas moram, de fato só casaram. Elas vieram a integrar o grupo da Ilha enquanto as suas irmãs e primas que ficaram residindo na Samba dançam no principal grupo daquele bairro. Em nome do vínculo conjugal contraído na Ilha, Tia Ana e Nexi entraram no grupo carnavalesco da Ilha, colocando-se, dessa maneira, em relação de concorrência carnavalesca com as suas colaterais que ficaram a residir no vizinho bairro da Samba. No caso delas também, a afiliação a um grupo é mediada pela escolha do cônjuge.

Entre o Norte e o Sul: a polarização das rivalidades e das alianças

Com base na sua pesquisa realizada na primeira metade dos anos 1980, Duarte de Carvalho nos revela os eixos de rivalidade e, reciprocamente, de aliança entre os grupos carnavalescos. Na

²⁴ “Das antigas famílias tradicionais fixadas na faixa marítima” (Coelho, 1985: 31).

²⁵ Grupo.

²⁶ O grupo Kyela, ao qual a sua irmã pertence, é composto por peixeiras deste mercado.

²⁷ Pelo menos a partir dos anos 1990.

sua observação se destaca a rivalidade entre o grupo da Ilha e o grupo Kyela do Sambinzanga (bairro setentrional costeiro) e, reciprocamente, a aliança entre o grupo da Ilha e o grupo União 54, sediado no bairro meridional da Samba (*cf.* capítulo II).

O quadro atual revela uma agenciamento espacial-relacional oposto. Preliminarmente, deverá se observar que as “alianças” não se deixem ver tão facilmente – se há, estas operam no domínio ritual, onde se entrevê uma cooperação à qual, porém, o etnógrafo tem pouco acesso). Diferentemente das redes de aliança e cooperação, as rivalidades se revelam bastante precocemente a quem decida se afiliar a um grupo (como foi o meu caso). Com base nesses dados, não seria errado dizer que o carnaval é um contexto que torna visível o conflito.

Dito isto, o que o contexto atual revela é uma polarização espacial da rivalidade. Antigamente o conflito era com o norte e a aliança com o sul. Hoje o conflito é com o sul e, se há aliança, esta é com o norte.²⁸ Se na época de Duarte de Carvalho a Ilha e a Samba eram aliadas, nos dias de hoje o grupo União 54 da Samba, e mais genericamente o pessoal desse bairro, são os rivais preferenciais.

F.: Não são aliados com o 54?

K.: Não. Antigamente. Agora não.

F.: Porquê?

K.: Porque todo o mundo está com inveja do nosso grupo.

D.: Eles têm inveja de como nós vestimos. Nós vestíamos bem, queriam vestir igual a nós.²⁹

Sem ir além daquilo que os dados nos permitem, a Samba é o bairro no qual se adensam as tensões. É difícil afirmar se a rivalidade carnavalesca decalca um conflito prévio ou se a visão conflituosa da relação com o povo da Samba tem raízes nas próprias relações carnavalescas. Há também quem diga, mais diplomaticamente, que o conflito só existe no carnaval. Essa visão mais diplomática parece em flagrante contraste com a praxe relacional quotidiana que, inclusive, fez com que eu nunca fosse levada àquele bairro pelas minhas mais estreitas interlocutoras, que regularmente o frequentavam, nomeadamente em ocasiões cerimoniais (óbitos em particular).

²⁸ No capítulo V, dedicado aos rituais do mar, voltaremos a cruzar dados que evocam esta polarização da aliança e da rivalidade que reconfigura o Norte como uma direção de cooperação e o Sul como uma direção de conflito. Tanto no carnaval, como nos rituais do mar, a Chicala aparece como ponto de articulação entre duas órbitas, respectivamente, a norte e a sul do istmo (*cf.* capítulos II e IV).

²⁹ Afirmar que é por causa da inveja que os dois grupos já não se dão confere muito peso a este conflito. De fato, no contexto local, vigora a persuasão que a feitiçaria vai de par com a inveja. Num momento anterior da nossa conversa, o meu interlocutor tinha explicado que era por inveja que antigamente na Ilha era tão tragicamente comum as pessoas matarem-se com veneno.

Esta concentração da linguagem do conflito na Samba, indissolúvel da dimensão da feitiçaria (à qual as mulheres da Samba são representadas como particularmente predispostas, *cf.* capítulo II), apresenta um interesse suplementar quando posto em relação com as práticas de circulação matrimonial das mulheres que serão referidas a seguir.

Os casos acima referidos (de L., Tia Ana e Nexi) não são únicos, pelo contrário. Muitas das componentes mais activas do grupo da Ilha tinham irmãs que militavam em grupos carnavalescos de outros bairros. Isto parece apontar para uma norma mais abrangente que faz com que as pertenças carnavalescas, nomeadamente femininas, decalquem as trajetórias residenciais, que são, bem frequentemente, o resultado das trajetórias conjugais, dominadas no que toca à residência – no meio restrito da pesca tradicional luandense – pela regra virilocal.³⁰ O carnaval (isto é, as afiliações carnavalescas) retraçam um território costeiro mais abrangente, desenhado pelos casamentos.

O meio da pesca luandense, distribuído todo ao longo do litoral, perpetua de fato a sua diferença (e, nas palavras argutas de Birmingham, o seu privilégio) através de arranjos endogâmicos,³¹ que visam reproduzir a configuração económico-laboral ideal constituída por um pescador e sua mulher peixeira.³² No seu ensaio sobre o carnaval, o historiador refere como as estratégias matrimoniais dos pescadores visam tirar o melhor proveito do casamento.³³ A partir dessas observações, Birmingham chega à definição audaciosa, mas arguta, da população muxiluanda como “rede étnica” (Birmingham, 1991: 426).³⁴

³⁰ Duarte de Carvalho explica de modo detalhado como a virilocalidade representa a etapa final do *cursus honorum* do pescador. Um homem começa a trabalhar com o pai, depois durante uns tempos trabalha para o seu sogro, em regime de residência uxorilocal. Depois dessa prestação devida ao sogro, o jovem pescador volta a trabalhar com o pai e o casal estabelece residência virilocal (*Idem*, 1989: 153).

³¹ Alguns autores observaram uma especificidade até mesmo somática dos ilhéus (Sousa Santos, 1960; Bettencourt, 1965: 112) e a explicaram pela prática endogâmica (Sousa e Santos, 1960). Para Ana Sousa Santos, as ditas particularidades somáticas dos ilhéus poderiam se explicar pelo modo de vida e pela alimentação, mas também pelo “relativo isolamento” e pela “relutância em se cruzar” (*Idem*: 133). Ana Sousa e Santos (que acrescenta informações interessantes sobre os rituais conjugais e outras especificidades locais como a irrelevância da virgindade) não informa, contudo, sobre as lógicas específica e as práticas concretas do casamento consanguíneo.

³² A noção de endogamia tal qual é aqui empregada não se refere à prática do matrimônio no meio de um grupo de descendência, mas antes, a uma estratégia matrimonial no meio profissional. Essa prática matrimonial faz com que os “pescadores” (assim os define argutamente Birmingham) se pareçam muito mais com uma “casta”, configuração social determinada tanto pela especialização profissional quanto pela endogamia.

³³ Nessas estratégias se inscreveria a prática do *lundulamento*, herança do cônjuge falecido, tida como bastante típica da Ilha.

³⁴ A interpretação das normas de residência fornecida por Birmingham difere da interpretação de Duarte de Carvalho. Para Birmingham, o casal escolheria a residência segundo um critério de conveniência. A opção entre a residência uxorilocal ou virilocal se inscreveria numa lógica prática de proveito e prestígio do que orientaria, de maneira mais fundamental, as opções conjugais dos pescadores (Birmingham, 1991: 426). Nesta leitura, a opção pela residência uxorilocal ou virilocal tenderia a corresponder, respectivamente, a uma união hipogâmica ou hipergâmica. Um casamento virilocal seria índice da fortuna de um pescador. “Os pescadores importantes se casam com mulheres das famílias de comerciantes, escolhendo o seu local de residência, de modo a tirarem o melhor partido do casamento. As mulheres podem escolher não apoiar o grupo de Carnaval do marido e decidir que têm bons motivos para se associarem a outro grupo mais consentâneo com o seu estatuto social e interesses. As mulheres controlam o dinheiro numa escala que lhes permite assegurar ou destruir as possibilidades de êxito de um grupo” (Birmingham, 1991: 426).

O que os nossos dados revelam é que as rivalidades carnavalescas falam de “irmãs”³⁵ espalhadas através do casamento pelo território costeiro mais abrangente. As rivalidades carnavalescas informam sobre casamentos que separam as irmãs,³⁶ com o risco de deixá-las partir para grupos de dança rivais.³⁷ As rivalidades carnavalescas decalcariam, entre outras coisas, os eixos de circulação de mulheres no âmbito desses arranjos conjugais. A ideia de circulação matrimonial no meio relacionalmente denso da pesca luandense e, ao mesmo tempo, *entre* os bairros litorâneos, é bem expressa pela fala que se segue.

L.: As mulheres saem da Ilha para manter³⁸ na Samba. Eu na Samba não tenho marido, tenho parente e ainda assim meu marido é sobrinho da minha mãe. Não é minha família, é família da minha mãe”.

Na Samba, de onde o seu pai é originário, L. “não teria marido”: ou seja, ali não tinha coetâneos susceptíveis de se tornarem maridos, porque os que tinham eram todos reconhecidos como parentes e, por consequência, percebidos como proibidos. Ainda assim acabou por casar na Ilha, na “família da mãe”. Na sua explicação, o seu marido não seria “família” sua, mas apenas “família” da sua mãe. Sem tirar generalizações desta explicação, podemos pensar que o casamento permitiu a recuperação do parentesco prévio.³⁹ Casando na Ilha, L. vem integrar a dança (grupo) local, que inclusive teria sido o da sua sogra. Integrar a dança era consequência do fato de ter vindo integrar uma unidade residencial localizada. As danças (grupos) se formariam conforme a lógica de formação dos conjuntos residenciais, das “casas”. E o território traçado pelas pertencas carnavalescas seria o resultado desta mobilidade feminina associada à conjugalidade. Dançar a territorialidade seria, primeiramente, dançar a conjugalidade.

O grupo como *locus* da afinidade: exemplos

Os casos acima referidos trazem informações complementares acerca do registro relacional e afetivo que caracteriza a cooperação carnavalesca. Entrando por casamento numa nova casa, a mulher estabelece uma relação privilegiada com base no gênero com as demais mulheres da casa,

³⁵ No uso local, o termo abarca também os primos.

³⁶ Valerá salientar que o ingresso nas danças nunca acontece na primeira juventude, mas sim no começo da maturidade, fase da vida em que costuma acontecer também o casamento.

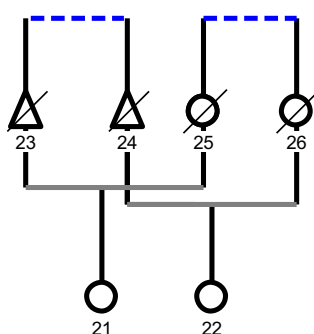
³⁷ Não será supérfluo observar que a rivalidade carnavalesca não se circunscreve ao Carnaval. Birmingham nos informa acerca da estreita ligação entre grupos carnavalescos e mercados (Birmingham, 1991). Para as configurações relacionais das associações femininas de comércio, veja-se Ana Santos e Sousa (1967).

³⁸ Casar.

³⁹ Num seu conhecido ensaio, em um trecho dedicados às sociedades cognáticas, Fañchoise Héritier explica a função do casamento na recuperação de um parentesco que, por afastamento espacial ou amnésia genealógica, tende a se perder (Héritier, 1981: 169).

especialmente as da sua idade. Uma relação se destaca : aquela com as cunhadas⁴⁰ (com aquelas que não saíram por casamento da casa dos pais) e com as concunhadas (as demais noras da casa). O surgimento da dança parece ligado a esta trama relacional baseada na continuidade de gênero e na coabitação.

Vejam os exemplos. Quando conheço pela primeira vez Fefa (21 no gráfico abaixo) e América (22), na sede do grupo carnavalesco, elas se apresentam como “primas”, enquanto filhas de “dois irmãos que casaram com duas irmãs”.⁴¹



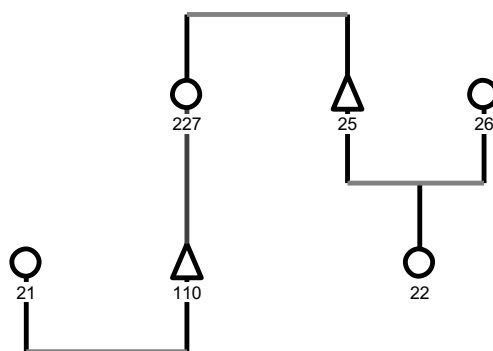
A relação entre Fefa (21) e América (22) em termos de descendência

No entanto, a relação entre ambas no dia-a-dia não se baseia no fato de serem primas, mas sim no fato de serem “cunhadas”, pois Fefa casou com um primo de América, Nzué 110 (FZS). Depois de casar com Nzué, Fefa foi morar na “casa dos avós de América”. Além destes, na casa moram o pai de América (pescador) e a sua mãe (quitandeira), e a tia de América, mãe (227) de Nzué (110), seu marido.

⁴⁰ As irmãs do marido, onde o termo “irmã” pode abarcar as primas.

⁴¹ O termo “irmão” pode ser usado com referência a um primo. Como já salientado por Duarte de Carvalho, a prática de chamar “irmão” aos primos parece independente da lateralidade e do sexo. Segundo o autor, a terminologia de parentesco muxiluanda diverge da portuguesa apenas na medida em que “os filhos dos ‘primos como irmãos’, filhos dos germanos do pai ou da mãe, indistintamente da lateralidade ou sexo, são chamados sobrinhos, e os filhos destes, netos” (Duarte de Carvalho, 1989: 215). Esta indiferenciação da lateralidade ou sexo parece então distinguir o caso muxiluanda do caso do *plateau* estudado por Coelho, que parece dominado pela distinção entre primos paralelos e cruzados.

Ao ouvir a apresentação genealógica de Fefa e América, uma jovem sobrinha do falecido marido da primeira que está presente se finge jocosamente indignada: “Vocês mais velhos...”. Embora jocosa, esta desaprovação revela que nas concepções modernas não se vê com bons olhos o casamento num âmbito reconhecido como consanguíneo no código canônico da Igreja católica.



A “casa dos avós de América (22)”. Alguns dos moradores à chegada de Fefa (21)

Estamos no salão do grupo carnavalesco, Fefa e eu deitadas sobre um pano na preguiça do calor do verão angolano. Chega América e dá um vigoroso tapa na bunda de Fefa, que lhe responde:

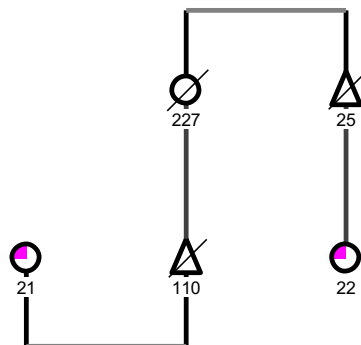
Deixa estar o meu mataco,⁴² que tenho que mostrar no Presidente o dia da marginal!

Fefa e América, duas senhoras que já não são novas, rebolam sobre a esteira numa luta simulada que culmina num terno abraço. “América é meu marido”, diz Fefa com ternura. Este apego é aumentado pelo fato de Nzué, marido de Fefa e primo de América, ter falecido há alguns anos. A cunhada era quem mais próximo ficara de um marido tão amado que se fora. Uma relação muito estreita as une. De um certo ponto de vista, esta cunhada era uma herança relacional mais forte do que os numerosos filhos que o casamento tão bem-sucedido de Fefa tinha deixado. Quando Fefa “entrou como nora na casa dos avós” de América, na primeira metade da década de 1960, ainda esta era uma mocinha. Por ser sua cunhada – prima do seu marido – América é “seu marido”. “Você que me engravidou”, lhe cobra frequentemente em tom jocoso. É por meio desta mesma nomeação jocosa (“meu marido”) que Fefa se dirige a todas as demais primas de América, que moram no bairro num raio de duzentos metros.⁴³

O casamento exemplar de Fefa e Nzué, um amor muito duradouro que deu origem a quinze filhos, nutriu uma relação privilegiada entre Fefa e América, que se manifesta na estreita cooperação entre ambas em muitos domínios das suas vidas, incluindo – o que mais nos interessa – no grupo carnavalesco. O gráfico abaixo representa, marcada com cor, a pertença comum à dança. A organização da dança se exemplifica nesta co-mobilização das cunhadas.

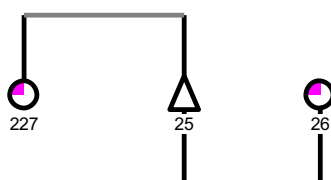
⁴² Bunda.

⁴³ Virgílio Coelho, no seu estudo no Calumbo, refere o uso de as mulheres chamarem “marido” (*mulumyami*) a todos os cunhados com uma idade susceptível de poder tomá-la como esposa em caso de falecimento do marido (prática do *hunde*) (Coelho, 1987: 130).



Co-mobilização das cunhadas.⁴⁴

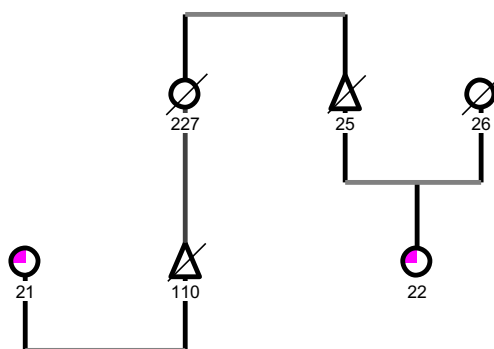
A co-mobilização de Fefa e América não é um caso inédito. Ela decalca e reproduz uma relação já havida na geração anterior “na casa dos avós de América”. Beatriz (26), mãe de América, e Josuína (227), tia paterna de América e mãe de Nzué, foram nada menos que as fundadoras do grupo ao qual hoje Fefa e América pertencem. Beatriz, que entra por casamento na casa dos sogros, funda com sua cunhada Josuína (227), filha solteira dos seus sogros e irmã do marido, o grupo de dança. O grupo surge como uma expressão dessa singular ligação que se estabelece entre mulheres co-residentes que, neste caso, estão numa condição conjugal e residencial oposta: de um lado uma mulher que entra numa casa com base na regra virilocal, do outro, uma filha e mãe solteira que permanece morando na casa dos pais.⁴⁵



Relações entre as co-fundadoras da dança.

⁴⁴ No gráfico acima, e nos seguintes, a participação no grupo carnavalesco é assinalada pela marca rosa.

⁴⁵ Este exemplo dos anos 1960 sugere que a uxorilocalidade não será uma ocorrência exclusiva dos últimos quarenta anos, mas sim uma realidade significativamente presente em época anterior (*cf.* capítulo II), ao ponto de constituir uma tendência contraditória intrínseca, explicável apenas parcialmente por meio de uma interpretação econômica, como função do estatuto socio econômico dos maridos.

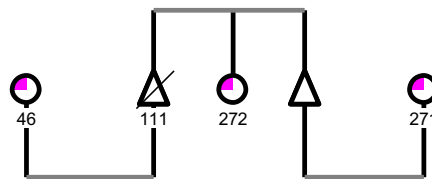


Reprodução da co-mobilização das cunhadas na “casa dos avós de 22”

Tal como ocorrera anteriormente com a sua tia paterna (irmã (227) do pai (25)), América não deixou a casa dos seus pais. Ela teve duas filhas de um homem não luandense, do qual se separou a seguir. Hoje vive na casa que fora dos seus pais, construída no mesmo lugar onde moraram, antes dos seus pais, os seus avós paternos. A esta continuidade residencial se deve o facto de América dançar no grupo em que já dançara a sua mãe. O seu arranjo conjugal uxorilocal relaciona-se também com a sua profissão de quitandeira (em particular de frutas), desvinculada do comércio do peixe. Esta situação conjugal fez com que América continuasse residindo, não apenas no mesmo bairro (o que é frequente, como já veremos), como também na mesma casa onde cresceu.

Ao examinar um exemplo anterior, aquele de Nexi e Tia Ana, lidámos com um caso de casamento virilocal no meio piscatório, que determinou um deslocamento de um bairro (da Samba) para outro (a Ilha). Essa trajetória separou as duas mulheres das suas colaterais e fez com que militassem em grupos rivais. Esta situação, particularmente significativa, não é, contudo, necessariamente predominante. De fato, as mulheres podem se casar no bairro onde nasceram e tal se verifica frequentemente.

Fina (46), nascida e crescida no Lelo (embora filha de pai da Samba) casou no Lelo. Ao entrar na casa do marido encontra a concunhada Neide (271), casada com um irmão do marido. Casando com dois irmãos, Fina e Neide entram numa mesma “casa”. A cunhada delas (272), irmã dos respectivos maridos (111 e 271), também faz parte do grupo carnavalesco. Tanto para Fina como para Neide, a “cunhadez” se expressa na participação no grupo carnavalesco que é também o das cunhadas, irmãs dos maridos, que permaneceram residindo na localidade do Lelo.



Cunhadas e concunhadas participam do mesmo grupo carnavalesco

A militância no carnaval responde à lógica da localidade. Tendo em conta que a afiliação a um grupo carnavalesco tende a acontecer no início da idade adulta, as mulheres frequentemente se incorporam no grupo carnavalesco do bairro da sua residência marital.

A militância carnavalesca expressa a função como que “federativa” das mulheres entre casas e entre senzalas. Além de ser prima de Fefa, Tia Ana é também cunhada de América. Pelo fato dos maridos de Fefa e de Tia Ana serem da mesma família, elas são, além de primas, concunhadas. Mais uma vez as relações mediadas pela conjugalidade ditam a coparticipação no grupo carnavalesco.

Neste meio insular denso, no qual relações múltiplas se acumulam e se sobrepõem, deve destacar-se a valorização dos laços de afinidade. Relações prévias são ressignificadas como relações entre cunhadas. Esta ressignificação tem um papel crucial na posituação dos laços. No meio virilocal dos pescadores donos de rede, ser cunhada ou concunhada é a tradução no feminino da linguagem da localidade, num campo relacional e axiológico mais abrangente no qual a territorialidade representa o princípio positivo.

O que o carnaval tem a dizer sobre a identidade dos pescadores e a sua relacionalidade

No primeiro capítulo vimos como as dinâmicas de identificação no quadro luandense são particularmente complexas. O carnaval, entendido como representação performativa de diferenças entre grupos populacionais distintos, tem um papel chave na explicitação de um princípio de identidade específico, baseado na especialização profissional e no meio ecológico. Pelos movimentos da ação dançada, pelos instrumentos, pelas composições alegóricas, os atores sublinham uma identidade baseada em ocupações específicas e distintivas. Vimos então como o *semba* permite aos seus praticantes se representarem como pescadores enraizados no espaço litorâneo. O segundo capítulo contribuiu para confirmar esta orientação performativa da identidade. No carnaval, a distinção de gêneros músico-coreográficos informa, em primeira instância, sobre a diferenciação entre o litoral urbano e o interior rural. Embora o formato contemporâneo do carnaval tenha ressignificado a competição, encorajando a representação da diversidade complementar e positiva de

grupos profissionais distintos, as pessoas, em particular as mais velhas, concorrem num concurso paralelo, no qual o que está em jogo é a diferenciação competitiva entre iguais.

No campo luandense mais abrangente, os gêneros músico-coreográficos expressam o princípio ocupacional que rege a atribuição de identidade. Se esta primeira dimensão da identidade baseada na especialização profissional, relevante do ponto de vista da esfera pública, é expressa pelo gênero *semba*, uma segunda dimensão, relevante para os atores, é expressa pelos grupos singulares. As “danças” (no sentido de grupos) expressam uma identificação particularmente saliente do ponto de vista dos atores que se rege sobre uma fragmentação territorial muito pormenorizada.

O carnaval é particularmente eficaz para representar as dinâmicas identitárias, porque reproduz fielmente os seus níveis. Os gêneros carnavalescos representam identidades de natureza performativa. Já os grupos, que surgem com base territorial, representam um outro campo de identificação. Se o termo “ilhéu”, tal como utilizado na Ilha, sublinha a identidade substancial das gentes do litoral (todas dançam *semba*), é o enraizamento em compartimentos territoriais mais restritos que capta o investimento afetivo maior. A territorialidade é a sociabilidade desejável. É isso que as danças (no sentido de grupo) representam.

O formato do concurso, parada pública de identidade nacional que coloca em pé de igualdade grupos representantes de gêneros diferentes, não consegue apagar a geografia da saliência, necessariamente limitada ao mesmo gênero de dança.⁴⁶ Como é salientado por diferentes autores,⁴⁷ e também conforme o senso comum luandense, as rivalidades propriamente ditas acontecem entre grupos que praticam o mesmo gênero de dança, e sobretudo entre aqueles cujos membros têm ascendentes em comum. Na perspectiva interna, o gênero (no caso, o *semba*) é um âmbito associado às relações *familiares*.

Este âmbito da rivalidade que surge no carnaval é também coextensivo ao âmbito tradicional da feitiçaria. Se o formato contemporâneo do concurso carnavalesco parece de fato promover suspeitas generalizadas de feitiçaria entre grupos,⁴⁸ esta “nova” feitiçaria pode também ser vista como mais uma camada que se sobrepõe, sem a abafar, ao âmbito do tradicional da sua atuação, correspondente à “família”.

⁴⁶ “A rivalidade entre os grupos era também (talvez), mais importante do que a mensagem exterior que transmitiam ao mundo. Este significado interno do Carnaval era, no entanto, muito localizado. Os rivais preferidos eram aqueles que adoptavam a mesma tradição de dança e pertenciam a territórios e famílias que estavam interligados. Figuras bem conhecidas da vizinhança eram por vezes contestadas com canções provocadoras que revelavam a todos as suas fraquezas morais, os seus pontos fracos pessoais e os seus erros sociais. O incesto e a feitiçaria eram um ingrediente particularmente apreciado das canções dos bardos de Luanda” (Birmingham, 1991: 425).

⁴⁷ Duarte de Carvalho, 1986; Birmingham, *Idem*.

⁴⁸ Estas agressões se manifestam como “vento”. Na marginal, várias precauções são adotadas diante de todos os outros grupos. Evita-se qualquer contato físico com membros de outros grupos até a conclusão do desfile. A rainha é a peça mais zelosamente protegida.

Se a etnografia do desfile oficial forneceu uma representação da identidade à escala luandense, o acompanhamento do grupo da Ilha constituiu um ponto de observação sobre as dinâmicas internas às populações litorâneas. Neste terceiro capítulo voltámos então às danças carnavalescas para mergulhar em alguns aspectos da sua organização social interna. Se um primeiro nível de análise mostra como o enraizamento em compartimentos territoriais é representado como a sociabilidade desejável, um segundo nível de análise revelou o papel central da afinidade na constituição dessas unidades territoriais que se expressam nas danças. As relações decorrentes do elo conjugal, em particular entre cunhadas que habitam a mesma “casa”, parecem emergir como o verdadeiro núcleo relacional das danças. É isso que os grupos representam. A afinidade territorializada emerge como *locus* relacional positivo, que se expressa na “dança”, no grupo. É a conjugalidade que aglutina as danças (no sentido de grupos). O casamento, e, antes dele, o amor conjugal, é uma relação produtora de outras relações.

Basear a observação no grupo da Ilha permitiu igualmente entrever como a circulação das mulheres entre bairros litorâneos joga um papel crucial na produção de uma comunidade piscatória diferenciada. As mulheres que circulam em regime de casamento virilocal constituem o elo que federa a comunidade luandense da pesca.⁴⁹ A afinidade não apenas joga um papel crucial na modelação do território litorâneo, distribuindo as mulheres entre as “casas” dos pescadores espalhadas pelos bairros da “diáspora” muxiluanda, mas também – é lícito avançar – na definição dos pescadores, ou mais geralmente dos litorâneos, como comunidade populacional à parte.⁵⁰

O carnaval constitui um ângulo privilegiado de observação destas dinâmicas de fragmentação e segmentação. Assim como o casamento virilocal, a escolha de um grupo separa as irmãs. Se a relação entre cunhadas é a relação dentro do grupo/que funda os grupos, a relação entre irmãs separadas por casamento arrisca ser o modelo das relações *entre* grupos. Enquanto as relações que fundamentam o grupo são de natureza territorial-afinitárias, as relações entre grupos são próprias a quem têm ascendentes comuns. Longe de expressar a “família”, as danças carnavalescas expressam o que as divide, ou as dividiu.

O carnaval é revelador do campo afetivo e relacional decalcado nalguns termos linguísticos (como “amizade” e “família”) que apontam para uma polarização bem característica. Dentro do grupo é o campo da amizade, entre os grupos é uma questão de “família”. As danças carnavalescas expressam uma sociabilidade antinômica à das relações genealógicas. O gênero músico-coreográfico

⁴⁹ É relevante, a este respeito, a informação fornecida por Birmingham de que entre os temas prediletos das cantigas dos grupos rivais se encontra o incesto (*Ibidem*).

⁵⁰ A ideia de que a separação identitária de uma comunidade profissional se faça através de específicos agenciamentos conjugais entra na definição técnica da noção de “casta”. Para um exemplo africanista, veja-se o já citado trabalho de Tal (1997).

expressa elos genealógicos. O gênero é o âmbito tenso da família, enquanto a dança-grupo é o âmbito doce da amizade.

O aspecto mais importante revelado pelo estudo das danças carnavalesca é esta polarização afetiva e, dentro dela, a valorização simbólica da territorialidade (baseada na afinidade) como antônimo da consanguinidade desterritorializada. Da mesma forma, o carnaval permite destacar a lógica do conflito. A rivalidade entre territórios distintos é mediada pela partilha de antepassados comuns.

Dançar longe dos problemas

A relação intragrupal pertence a um âmbito antinômico ao âmbito intergrupar, representado como susceptível de feitiçaria. Nas páginas anteriores vimos como, em pelo menos um exemplo, se registra a mobilização conjunta de sogra e nora no grupo carnavalesco. O que valerá salientar é que a relação sogra-nora-filho da nora é um domínio que, na representação tradicional (por vezes contradita por outras concepções mais contemporâneas, coletadas junto de pessoas frequentadoras de igrejas evangélicas), é representado como ao abrigo da transmissão de legados espirituais que são, ao mesmo tempo, considerados como perigos e aflições potenciais.

F.: Num contexto como o europeu, onde se tem poucos filhos, não acontecerá que estes acabam por herdar todos os problemas espirituais dos pais?

L.: Não, essas são coisas de família grande. Se eu tenho uma única filha eu vou poupar do sofrimento. Eu os meus santos levo, não deixo. Os santos seguem a barriga. Depende da barriga onde apanharem. Eu não posso na barriga da minha nora. Sogra não pode pegar na barriga da nora.

Sem antecipar a análise destes conteúdos, que serão explorados no capítulo VI, vale salientar como na conversa acima referida, na relação sogra-nora falta aquela consubstancialidade na qual se apoia a transmissão de legados potencialmente malevolentes. Por falta dessa consubstancialidade, a relação sogra nora parece se configurar como um âmbito ao abrigo da feitiçaria propriamente dita.⁵¹

⁵¹ Esta suposta orientação matrilinear do âmbito da feitiçaria propriamente dita se aproxima ao exemplo kongo, investigado por De Hesusch (Heusch, 1971: 173).

Conclusão

Os questionamentos desenvolvidos ao longo do capítulo foram: Em torno de que laços se constrói o grupo? E quais relações que se verificam entre os grupos? Para tentar responder a estas questões tomou-se como exemplo o Nzanga Mundu. Através deste exemplo se viu que no carnaval se verifica uma intensificação festiva das relações territoriais. Quando examinada numa perspectiva feminina (como foi feito neste capítulo), esta intensificação territorial corresponde a uma intensificação da relação entre afins e co-afins. O fator determinante que informa a participação numa mesma dança é uma condição relacional e residencial feminina decorrente da situação conjugal. A relação entre cunhadas e concunhadas é a versão exemplar desta relação de pertença aos lugares direta ou indiretamente informada pela situação conjugal.

Na perspectiva interpretativa que foi adotada, o carnaval não inverte, antes *intensifica* lógicas e axiológicas sociais preexistentes.⁵² A preeminência da territorialidade, visibilizada de maneira particularmente evidente no carnaval, é uma característica societal mais abrangente. A esta preeminência de valor da territorialidade corresponde uma particular representação do campo genealógico, e em particular, das relações consanguíneas à distância, as quais seriam investidas de uma certa desconfiança. Assim encarada, a genealogia aparece antinômica ao lugar.

Diante destes dados, se tratou de tentar compreender a articulação mais abrangente entre esses dois princípios, respectivamente, territorial e genealógico. Esta oposição, por norma, corresponde a uma segunda, isto é, à articulação entre lógica agnática e lógica uterina. No modo de vida pescatório tradicional, é a lógica agnática que organiza a territorialidade. Quem pesca junto partilhando, barcos e outros instrumentos, não pode morar distante. A correspondência desses dois campos, territorial-agnático e genealógico-uterino, é válida como norma, mas nem sempre de fato, na medida em que os arranjos uxori-locais hipogâmicos com estrangeiros não apenas são testemunhados há muito tempo na Ilha, como sempre foram altamente valorizados (*cf.* capítulo II). Apesar destas importantes exceções concernentes à população da Ilha no seu conjunto, a oposição entre dimensão territorial agnática e dimensão genealógica uterina decorre da prática de residência virilocal, particularmente enraizada entre os pescadores, parcela restrita e cada vez mais minoritária da população litorânea.

⁵² A este respeito, não será supérfluo observar que as danças, também no sentido de ação, funcionam segundo um princípio de intensificação. No primeiro capítulo vimos como na sua dança os dançarinos da Ilha mostram aquilo que são. O grupo da Ilha faz questão de se representar da forma como se identifica, pondo uma particular ênfase na identificação profissional na pesca. A intensificação opera tanto no plano da dança-grupo quanto no da dança-ação. Não será, então, errado concluir que, no contexto estudado, a intensificação (e não a inversão) é princípio constitutivo do carnavalesco. A dança (no duplo sentido) é intensificação.

Estas configurações relacionais recorrentes, destacadas no grupo de dança, foram cruzadas com algumas representações sobre as relações extrapoladas a partir de certas práticas linguísticas. Destacou-se a qualidade relacional e afetiva que vigora entre os membros do grupo carnavalesco e as representações verbais através das quais se faz referência a essas relações. Os exemplos referidos mostram como o termo “família” se associa a um certo constrangimento relacional, a uma frieza. No meio carnavalesco dos grupos de *semba*, “família” é por definição o terreno da rivalidade. “Família” designa um campo relacional aos antípodas da “amizade” que vigora no grupo. Para além da conotação de valor, “família” se refere a um campo de identidade. Ao contrário, “amizade” é um conceito que se inscreve num campo semântico-relacional conotado como antinômico à identidade.⁵³ A “amizade” é representada como um campo de alteridade e, como vimos no capítulo II, do erotismo. “Amigar” fala de relações eróticas, com particular ênfase nas relações com estrangeiros. Essas relações “alteritárias” são altamente valorizadas, tanto que as relações descontraídas dentro do grupo carnavalesco são conotadas nesses termos. Nem que haja algum parentesco prévio entre mulheres do grupo, o elo anterior é frequentemente reformulado em termos de relações voluntárias, amistosas, escolhidas por simpatia.

Já dispomos de elementos suficientes para avançar a ideia de que as danças não surgem com base nos laços herdados,⁵⁴ mas são, pelo contrário, um domínio privilegiado para apreciar as relações que se situam no plano associativo,⁵⁵ no plano das relações contraídas. As danças se tornam, assim, um prisma privilegiado para examinar as relações contraídas e para apreciar a valorização de que são objeto. As “danças” são o domínio do “dado como construído” (Viveiros de Castro, 2002: 405). As danças são, por excelência, expressão dos territórios locais, representadas (do ponto de vista feminino) como emanando dos laços contraídos, no caso específico conjugais. Territorialidade e conjugalidade andam de mãos dadas.⁵⁶ Se esta representação é eminentemente feminina (e se inscreve no modelo residencial ideal-típico virilocal), vale também salientar como, de maneira mais global, o fato de se associar é representado como algo positivo. Associar-se é uma ortopraxis social: a boa pesca é a pesca associada e o casal composto por um homem pescador e uma mulher peixeira é a versão mais elementar e, ao mesmo tempo, mais paradigmática de “sociedade” (cf. capítulo II).⁵⁷

⁵³ Já assinalámos como no Calumbo ocorre uma polarização do campo relacional diferentes e a designação de “amigos” toca os primos cruzados *versus* os primos paralelos. Num tempo mais antigo, esse campo relacional denotado por termos da área semântica da amizade seria provavelmente um âmbito conjugal preferencial (Coelho, 1987:125).

⁵⁴ Se há algo que existe com base na herança é a competência em dança e, de uma certa forma, o gênero dançado. Ela se herda na “família”, mas se aplica na “dança” do bairro de residência, frequentemente determinado por casamento. O caso de América e da sua mãe, que dançam no mesmo grupo, constitui uma exceção devido ao fato de América ter casado em regime uxorilocal com um estrangeiro.

⁵⁵ Já Ribas tinha observado que as “danças” são, primeiramente, “sociedades” (Ribas, 1965).

⁵⁶ Sobre uma organização territorial centrada no lar conjugal, veja-se Freeman ([1955]1970).

⁵⁷ Duarte de Carvalho o explica exhaustivamente (1989: 153).

Associar-se é positivo, enquanto a unidade dada,⁵⁸ exemplificada pelas irmãs (*cf.* capítulo VI) espalhadas por casamento, não é investida de uma conotação igualmente benéfica.

Não obstante, essas mulheres espalhadas por casamento no território mais amplo asseguram um campo de identidade.⁵⁹ As mulheres que circulam por casamento, distribuindo-se entre as unidades residenciais mínimas (as “casas” dos pescadores), acabam por constituir o cimento de um território mais abrangente que tem uma unidade identitária, também mediada pela ação ritual conjunta. As mulheres, o campo da “família”, fabricam a ligação entre “casas”. Esta relação, que tem na exogamia a sua versão exemplar, é uma ortopraxis.⁶⁰ Da mesma forma que os casamentos, os grandes rituais em favor das entidades do território mobilizam estas relações entre casas. A ligação entre casas nos rituais dedicados às entidades territoriais é uma ortopraxis ritual da mesma ordem da circulação matrimonial das mulheres.⁶¹

⁵⁸ Isto é, “construída como dada”, diria Viveiros de Castro (2002: 405).

⁵⁹ É precisamente este campo de identidade que é marcado pelo gênero *semba*.

⁶⁰ Etnografias anteriores dedicadas aos cultos coletivos conhecidos pelo nome de *kakulu* destacaram, com razão, como esses cultos coletivos mobilizam as relações entre “famílias”, “redes”, “casas”. De certa forma, a essência dessas cerimônias depende exatamente desta cooperação *entre* unidades que partilham o território e cujo bem-estar depende da benevolência do agente natural (mar ou do rio) que garante o sustento coletivo. Essas cerimônias de culto coletivo decalcam o princípio relacional prevalente na sociabilidade quotidiana: o princípio territorial de proximidade. Deste ponto de vista se diferenciam substancialmente das cerimônias familiares (especificadamente as cerimônias de produção dos espíritos), inscritas, em última instância, no domínio funerário. Emerge assim uma oposição estrutural entre territorialidade e ancestralidade. Esta oposição, já destacada no *plateau* kimbundu por Coelho (1988), será aqui retomada no capítulo VI.

⁶¹ Deve-se a Virgílio Coelho (1987: 255) a evidenciação, no contexto kimbundu, da ligação simbólica entre gênios da natureza e regras matrimoniais. Assim, no Calumbo, a violação da ortopraxis ligada às práticas sexuais (em particular o incesto, que é objeto das antigas cantigas de desafio entre os grupos) é punida pelos gênios da natureza (*cf.* capítulo VII).

IV

Do ponto de vista de Kyanda

Cronologia dos eventos

Janeiro de 2014: desalojamento e demolição do Kilombo.¹

31 de maio de 2014: *kalemba*.

3 de Junho 2014: oferenda ao mar.

Eventos e interpretações

Três e cinquenta da manhã. O telefone toca. É Nguxi, o braço direito do Dualudu. O que terá o Nguxi para me dizer para me ligar duas vezes às três da manhã? Acho que deve ter manuseado mal o telefone e ter me ligado sem querer. Às seis o telefone toca novamente. Deve haver alguma coisa. Não é Nguxi, é o próprio Dualudu. Com voz excitada, que mal combina com o meu estado de sono, me anuncia: “É a *kalemba*! Vem!”. *Kalemba* é uma agitação do mar, com duração de alguns dias e caracterizada por ondas grandes. Ao receber a notícia da chegada da *kalemba*, pulo da cama para tomar rapidamente um café e me arrumar.

O cenário que se abre à minha vista é infinitamente maior daquele que imaginava. O meu plano de apanhar um táxi e alcançar o mais rapidamente possível o “posto” do Dualudu (o ponto da contracosta onde costuma deixar a sua rede e a chata) é imediatamente frustrado. O trânsito está completamente bloqueado. Seguindo em direção norte, a menos de duzentos metros da minha casa, a estrada virou uma imensa piscina de água salgada. Com os pneus imersos na água, as viaturas andam a passo de gente. Ondas grandes lambem o calçadão, engolindo e alagando a estrada. Esta cena, que presencio pela primeira vez, desperta em mim um misto de pavor e de excitação. O céu cinza da manhã contribui para criar uma atmosfera quase de fim de mundo.

As ondas que se abateram durante a noite derrubaram e deslocaram os bancos de mármore do calçadão. No intervalo entre uma onda e outra, quando as águas se retiram, deixam atrás de si garrafas de plástico, fragmentos de objetos partidos, isopor e todo o tipo de lixo. O pretensioso calçadão da Ilha, que constitui um espaço de lazer e de *fitness* para luandenses e expatriados, apresenta-se como uma lixeira imensa. Em alguns pontos o calçadão está completamente coberto de areia trazida pelo mar e em outros parece nunca ter existido.²

¹ A demolição da Chicala 2 acontecerá nos meses seguintes.

² Como anteriormente assinalado, a Ilha de Luanda é um cordão litoral alimentado por areias rio Kwanza transportadas em sentido longitudinal sul-norte pela corrente de Benguela. A ação combinada das ondas normais provenientes de



O calçadão da Ilha na manhã da *kalemba*.

Avanço devagar aguardando a ressaca de cada onda. Depois de uma boa meia hora a pé, alcanço o posto de Duluadu, na localidade da Ponta. Encontro-o sentado ao lado do Nguxi, no muro que separa o calçadão da praia, olhando para o espetáculo do mar. Explicam-me que a *kalemba* deu os primeiros sinais no dia anterior, às dezanove horas. O pico foi entre a meia-noite e a uma da manhã. Dualudu chegou à contracosta às duas da manhã. Os rapazes que trabalham para ele mandaram chamá-lo em casa. Desta forma, a sua rede foi colocada a tempo ao abrigo dentro da chata, e esta bem amarrada. As coisas não se passaram tão bem para os donos de rede vizinhos. A *kalemba* enterrou as redes que tinham ficado estendidas na areia. Se ao menos os donos as tivessem deixado empilhadas... Assim, estendidas, foram cobertas pela areia trazida pelas ondas. Felizmente uma pontinha ficou de fora e dessa forma puderam localizá-las. Dualudu explica-me que o lixo todo vem dos navios do alto mar.

O mar não gosta de sujidade, devolve tudo.

sul/oeste, que, deslocando a areia, vão adelgaçando o cordão sedimentar nalguns pontos, e das *kalembas* excepcionais provenientes de oeste/noroeste, que o atacam perpendicularmente, pode causar o seu rompimento nos pontos mais estreitos onde a onda é mais forte (Abecassis, *apud* Duarte de Carvalho, 1989: 69). Foi o que se verificou nas décadas de 1940 e 1950, que os nossos interlocutores ainda lembram (*cf.* capítulo II). Um dos pontos onde a *kalemba* bateu com particular intensidade é aquele que estou atravessando para alcançar o posto de Duluadu. Nessa localidade, designada Praia de Banho, nos anos 1940 a “*kalemba* partiu” e “o mar e a baía se encontraram”.

A *kalemba* vem sempre nesta época do ano, em tempo de cacimbo,³ mas à nossa volta há quem murmure que há algo de excepcional na *kalemba* deste ano. Esta *kalemba* “se parece com aquelas de antigamente”. A visão tranquilizante das *kalembas* como um evento sazonal é contradita pela suspeita que haja nesta *kalemba* de 2014 algo que há muito não se via. “Kalemba assim, só no tempo do colono”. De fato, foram as *kalembas*, de meados do século passado (“do tempo do colono”) que mudaram substancialmente a configuração geográfica e populacional da Ilha. Tragando para o mar a sua parte meridional, essas *kalembas* obrigaram a população das áreas mais atingidas a deslocar-se para outras áreas do litoral e do continente.⁴ A ação das *kalembas* reduziu ao longo do tempo a superfície da Ilha, favorecendo a dispersão de uma parte da sua população em direção a outros bairros de Luanda. Se a população oriunda da Ilha é uma população “diaspórica” (Duarte de Carvalho, 1989: 68), isso se deve primeiramente à ação do mar. É o próprio mar que faz dos ilhéus uma população territorialmente fragmentada.

Sento-me longamente com Dualudu e Nguxi olhando o mar. Discutem a quem caberia desenterrar as redes. Cabe ao mestre de rede ir na sanzala buscar os homens, filhos, sobrinhos, etc. E depois deve estar presente, enquanto estes trabalham, para encorajá-los. É dever de todos aprontarem-se para desenterrar as redes encobertas, quem quer que seja o dono. A rede do Ti José, primo e parceiro de Dualudu (*cf.* capítulo II), ficou enterrada. Ele agora mora longe, no Nzango, onde possui uma casa.⁵ Neste transtorno geral, demorará para chegar. Aguardando a chegada do parceiro, Dualudu supervisiona o trabalho dos rapazes para desenterrar a sua rede. É um trabalho duro, que exige muitos braços. São cerca de dez homens trabalhando. À medida que a rede emerge da areia é preciso puxar com cuidado, evitando rasgá-la.

³ Inverno.

⁴ Os povoamentos meridionais de Mbimbi e Belela ficaram submersos, causando o deslocamento da sua população para a área da Samba (Duarte de Carvalho, 1989: 70). A área do Lelo também foi atingida, levando algumas famílias para a áreas setentrional da Salga (Cortez, 1960; *cf.* capítulo II).

⁵ Urbanização recente situada na periferia de Luanda, em direção à qual foi e é encorajado o deslocamento de naturais da Ilha.



Desenterrando as redes.

Dualudu orienta o trabalho. “Manda pra nortel!”, incentiva, enquanto um dos homens marca com a voz o momento de concentrar o esforço de puxar. Nem que rasgue, o importante é resgatar a rede. Apesar de ter ficado com a sua rede enterrada, Ti José teve sorte. Mesmo estando longe, dois filhos dele estavam na Ilha e foram logo resgatar a rede do pai. Diante deste exemplo virtuoso, Duluadu constata que é bom ter filho homem em casa. Ele compensou com a prudência o inconveniente de ter em casa só meninas. Uma senhora, também dona de rede, chega com uma pá no ombro para tratar da sua, que também ficou enterrada. Aos poucos a ela se juntam rapazes que vêm da sanzala. É preciso terminar o trabalho antes da *kalemba* voltar a bater pela tarde. Nesse momento, chega o Ti José, trazendo uma caixa de cerveja como gratificação para os rapazes que trabalhavam. O cenário que se encontra, apesar de tudo, é menos grave daquilo que se prefigurava ao longo do caminho. Parece que há *kalembas* do Cacuaco ao Lobito. Percorrendo a estrada do Nzango a Cacuaco, vira *kalembas* que lhe pareciam ter sete metros. Fizeram-no crer que naquela hora a Ilha deveria estar toda destruída. Entretanto, o mar baixou. Graças à atitude responsável dos seus filhos e à ajuda de Dualudu, a rede está salva. O trabalho de desenterrar as redes prolonga-se até à uma da tarde. Resolvido o problema da rede e antecipado, com a caixa de cerveja, o pagamento do serviço prestado, Ti José se dirige a mim.

Eu não te disse, naquele dia, “não tá a dar *kalemba* e quando der vai ser problema”?

Vista nestes termos, a *kalembe* é um mecanismo homeostático. Se a *kalembe* tardar em acontecer, há uma acumulação de energia que pode se libertar de maneira mais violenta na próxima ocasião. À visão da *kalembe* como acontecimento sazonal sobrepõe-se uma visão de outro tipo. Ela teria origem numa acumulação.

Todo o mundo sabe que o mar não gosta de lixo e os barcos estão deitando. No tempo dos nossos avôs dava *kalembe* e depois dava muuuito peixe.

Hoje, o que a *kalembe* deixa atrás de si é uma contracosta coberta de lixo. Há motivos para desconfiar que desta vez a *kalembe* exprime um certo desgosto do mar. O mar é um agente reativo que devolve o que lhe é dado. Se o princípio é que o mar devolve o que lhe é dado, o mar deve ser alimentado para que devolva alimento. A oferta é a ortopraxis. Inversamente, o mar estava sendo submetido a uma ação de poluição. “O peixe dá dinheiro, é o peixe que sustém a tua casa, alguma coisa tens de dar em troca, de contrário é feitiço” – escreve Duarte de Carvalho (1989: 287), provavelmente parafraseando um interlocutor.

A suspeita que esta *kalembe* – fato em si bastante normal, até benéfico, enquanto associado ao início da estação mais piscosa – exprima um descontentamento do mar, fundamenta-se na consciência do prolongamento de um estado de dupla transgressão: de poluição, de um lado, e de incumprimento ritual, do outro. Tradicionalmente na Ilha ocorria uma cerimônia anual de oferenda, dita *kakulu*.⁶ A separação da oferta da comemoração católica à qual se associava, marca uma progressiva desestruturação da festa e um desapego das pessoas que nela participavam. A preocupação concernente a este incumprimento do ritual não larga Dualudu, que continua a ser promotor e “mestre” desta oferenda.⁷

O mar é bom, mas quando brava mata. Ele tá zangado, nunca mais viu comida desde aquele trabalho que nós fizemos há dois anos (Duluadu, 30/5/2014).

Observo que nos meses passados o “grupo de xinguilamento”, do qual ele é o comandante (*cf.* capítulo V), realizou vários rituais de oferenda ao mar, sob encomenda. Duluadu explica que isso não conta porque se trata de outro tipo de trabalho. “Trabalho próprio nunca mais fizemos, há dois anos”.

Pela uma da tarde, com o subir da maré, a *kalembe* bate de novo. A atitude das pessoas, porém, mudou radicalmente. A *kalembe* agora é acolhida com euforia. Com a *kalembe* da noite, as chatas dos menos prudentes partiram e muitas redes ficaram enterradas. Com este segundo pico, já não há

⁶ *Cf.* capítulo V.

⁷ Termo localmente empregado para designar o oficiante.

mais nada que pertença a ilhéu para estragar, por isso mais vale receber com alegria este sobressalto do mar. No começo da tarde, com a cumplicidade do sol que surgiu, a preocupação que se associava às incertezas interpretativas e à avaliação da manhã parece ceder espaço a um clima de regozijo generalizado. Talvez o meu sentimento matinal de admiração perante aquela ostentação de poder do mar não desalinhasse com este estado de espírito eufórico que eu percebia andando na Ilha. Na altura da Ponta, com a água que subiu novamente, a estrada tornou-se uma piscina inacessível aos carros na qual as crianças entusiasmadas se atiram aos gritos. A circulação dos carros está bloqueada. A estrada parece ter se tornado uma área para pedestres, criando uma atmosfera de *réveillon*. O extraordinário evento natural é pretexto para a apropriação da estrada como espaço de recreio, de passeio e de brincadeira.



Na Salga, as crianças brincam na estrada alagada pela *kalemba*.

O Ponto Final da Ilha está alagado, lá os carros não chegam. Encontram-se aí vestígios de casas de praias construídas pelos portugueses, antes da independência. Há muito tempo essas casas foram derrubadas pelas águas e os seus restos hoje parecem particularmente significativos. Delas ficaram apenas os pavimentos em concreto e algumas estruturas metálicas curvadas no sentido das ondas. Nestes esqueletos de concreto, com o tempo, cresceram grandes coqueiros. Com esta *kalemba*, encalharam nessas ruínas garrafas, latas e sacos plásticos.



Os restos das casas de praia dos colonos no Ponto Final.

Se de manhã ainda se desconfiava que esta *kalemba* apresentasse algo de extraordinário que precisava ser atentamente interrogado, ao longo da tarde se estabelece um certo consenso em que esta *kalemba* não representava nada de malevolente. Na rua encontro o soba, autoridade tradicional da Ilha, que está conversando com outro pescador. Os dois homens, que já alcançaram uma certa idade, estão sentados num banco olhando para o mar. Este pescador encontrava-se no alto mar quando a *kalemba* veio, e as ondas cobriam-lhe a visão das luzes da cidade. Naquele momento ele disse para si mesmo que deveria haver muito estrago lá. Mas neste momento, sentado tranquilamente olhando para o mar, parece-lhe uma ocorrência perfeitamente normal.

Isso é normal manutenção do mar, para expulsar o lixo.

Os que aderem a uma visão normalizadora desta *kalemba* estão convencidos de que graças a ela o mar dará muito peixe. Esta *kalemba* é um processo sazonal de limpeza do mar que acontece no tempo do cacimbo.

O mar limpa-se e nos dará muito peixe.

Na magia daquele fim de tarde de sol, sem carros, todos parecem enfim concordarem que afinal esta foi uma “*kalemba* pequena”. A Ilha, hoje, é da sua gente, dos que saem a pé das sanzalas para ver o mar que se retirou. Vó Dona Branca, que passo rapidamente a cumprimentar, também acha

que estas *kalembas* são pequenas. Numa outra ocasião, Vó Dona Branca tinha me contado quantas coisas grandiosas já foram levadas pelo mar.

Com as *kalembas* de antigamente, depois se achava no chão joias em ouro das casas que já foram lá em baixo do mar (Vó Dona Branca, 30/5/2014).

Esta octogenária, particularmente apaixonada pelos temas históricos, conta-me que no mar havia castelos erguidos pelos holandeses (dos quais afirma ser descendente⁸) durante a ocupação de Luanda.⁹ O que mais me encanta é que não há nada de sinistro na narração desta inevitável progressão do mar em detrimento da terra e dos seus habitantes: os seus olhos de octogenária brilham ao me revelar que debaixo de água há coisas extraordinárias. As grandezas construídas pelos homens foram reconquistadas pelo mar e é lá em baixo que ficam os castelos holandeses, as casas, as joias, etc. ... As joias que as *kalembas* de antigamente deixavam atrás de si na areia eram traços da grandeza deste mundo submarino.

Ao longo do dia se consolida a convicção geral de que esta *kalemba* não só não é malevolente, como, pelo contrário, é benigna. Uma senhora mais velha confirma que esta é *kalemba* “por brincadeira”. Dizer que esta *kalemba* foi de brincadeira significa alertar que poderá haver *kalembas* “a sério”. Esta *kalemba* pequenina veio claramente com intuito benigno, para brincar. Por detrás desta *kalemba* parece se configurar uma intenção benevolente. Esta *kalemba* parece agir tão coerentemente e tão a propósito como que para provar que alguém a enviou. Ao longo do dia, constatando os desgastes tão “pequenos” e tão pontuais, como sinais, que a *kalemba* deixou, consolida-se a convicção de que quem a enviou está do lado dos ilhéus.

Kyanda sobe a praia, vê todo o mundo a dormir, volta para a água e solta, manda vir as ondas (Duluadu).

É *kyanda* quem manda as *kalembas*! É a sereia (*kyanda*) que manda as *kalembas*.¹⁰ Assim me explicou logo de manhã Duluadu. Esta *kalemba* parece ter vindo para lembrar que *kyanda* existe e está do lado dos ilhéus. Esta parcialidade constitui mais uma prova da sua existência. Afinal era lógico que *kyanda* estivesse do lado de quem sempre cuidou ritualmente dela. O estado de admiração com que ao fim da tarde se encara a *kalemba* se associa à confiança nessa poderosa parceiria. Na sanzala já não há quem não diga “estou a gostar” [da *kalemba*]. Tio Américo, a última pessoa com quem me cruze no caminho para casa, não esconde a satisfação.

⁸ Ascendentes de Vó Dona Branca têm o apelido Vandunem, introduzido em Angola no século XVII.

⁹ A ocupação holandesa de Luanda durou de 1641 a 1648.

¹⁰ Vários autores consideram infeliz a tradução do termo *kyanda* pelo termo português “sereia” (Carvalho, 1989: 284). Apesar disso, pareceu-me mais correto utilizar as expressões dos meus interlocutores, nas quais se constata um uso totalmente sinónimo.

A.: Estou gostando mesmo desta *kalemba*.

F.: Mas lá no calçadão partiu tudo.

A.: Que parta mesmo! A ministra vem dizer que sereia não existe, que não tem *kyanda*! Que parta mesmo os prédios! *Kyanda* tá nervosa porque está abafada com muito prédio.

Gostei mesmo da *kalemba*. Tinha que vir mais para levar logo os prédios.

As consequências mais evidentes da *kalemba* (o pretensioso calçadão todo partido e coberto pela areia trazida pelo mar, os seus pesados bancos em mármore revirados e os terrenos já destinados para construção no Ponto Final alagados) provavam que se os ilhéus não podiam fazer nada para defender os seus interesses contra o apetite da especulação imobiliária, o mar fazia por eles. A ira do mar não era contra eles, mas a seu favor. Daí tanto entusiasmo. Se esta *kalemba* era apenas um aviso (“veio para brincar”), estava bem claro no espírito dos ilhéus que poderia haver *kalemba* mais destruidora, *kalembas* “a sério”.

Com o passar do tempo se podem apreciar mais efeitos da *kalemba*. No âmbito do projeto de requalificação da baía de Luanda, grandes quantidades de areia estão sendo dragadas do fundo da baía e depositadas na Ilha do lado da praia (isto é, do lado de quem olha para a baía), onde se prepara a construção de um complexo de prédios.¹¹ Aí, a *kalemba* teria destruído este trabalho preliminar ao desenvolvimento urbanístico planejado.

Na baía, onde estão a cavar, voltou *senga*!¹²

A areia trazida pelas ondas voltou a se apropriar da baía. Alguém no mar decidia onde deveria haver água e onde deveria haver areia. Com a pontualidade da sua ação, a *kalemba* parecia erguer-se na defesa não só dos interesses dos ilhéus, cuja permanência na Ilha e modo de vida eram postos em risco por este projeto de urbanização, mas também da sua representação ontológica. O que os ilhéus não podiam fazer para defender o seu ponto de vista ontológico, a própria sereia fazia por eles. A inteligência da ação da *kalemba* constituía uma prova de que ela emanava de uma agência. Esta coerência de ação provava que havia *alguém* no mar mostrando uma clara antipatia ao concreto.

¹¹ Dados de 2014.

¹² Baixio.

Conjunturas e prognósticos

Nos meses que precederam a *kalembe* o destino da Ilha foi mais do que nunca um tema da atualidade. A Ilha está sujeita a um amplo plano de urbanização que prevê a construção de prédios de várias dezenas de andares, empreendimentos turísticos e marinas. O projeto prevê, igualmente, uma alteração da configuração atual da baía pela ampliação da sua superfície por meio do aterro das partes rasas. Neste projeto faraônico, a população residente da Ilha, com o seu estilo urbanístico informal,¹³ é configurada como um obstáculo a ser, eventualmente, deslocado.

Enquanto o projeto configura um futuro titânico, onde prédios de dezenas de andares surgem quase que milagrosamente da água pela fé incondicional nas novas técnicas da engenharia,¹⁴ entre os ilhéus vigora uma convicção oposta: que a Ilha *já era*, e o que resta dela é um território emprestado da água a prazo. Os prédios que serão construídos irão abaixo.¹⁵ A própria areia da Ilha, com a sua mobilidade natural, faz lembrar um poder maior,¹⁶ o qual parece refratário à construção permanente. Como no caso da *kalembe*, cuja vinda é recebida mais com satisfação do que com preocupação, este destino atribuído à ilha não é encarado com pessimismo. Se havia tristeza, não era por causa deste destino, mas sim pela constatação de que a ilha, a ilha “de verdade”,¹⁷ *já era*. A ilha *já* foi para o mar e aquela “metade da ilha” que ficou terá mais cedo ou mais tarde a mesma sorte. A afirmação desta progressão do mar se associa à narração da superação de um modo de vida atribuído ao passado. A transformação geográfica é na verdade uma narrativa histórica e, em particular, é uma maneira de narrar o caráter pretérito de um modo de vida “de verdade”.¹⁸

O projeto urbanístico (cuja realização eventual levará décadas) foi tema de máximo interesse nos meses anteriores à *kalembe* por causa da demolição dos bairros do Kilombo e da Chicala 2 e 3, e do afastamento forçado dos seus habitantes. Estes bairros localizados, respectivamente, na extremidade meridional da Ilha e na terra firme em frente, foram desalojados e a sua demolição começou nos primeiros meses de 2014¹⁹. A população que foi expulsa desses bairros seria recolocada,

¹³ Segundo a arquiteta e urbanista Ângela Mingas, a estrutura organizacional da área demolida obedecia a uma lógica de expansão concêntrica de núcleos unifamiliares (Mingas, 2012: 23).

¹⁴ No link <https://www.youtube.com/watch?v=9rU6plQroUA> disponibilizado pela cidade de Luanda, pode se visionar uma animação do projeto na qual se vêem os prédios a surgir da água.

¹⁵ A ideia que a Ilha, enquanto parte da antiga restinga única da praia Palmeirinha ao Ponto Final, se encontra em estado de degradação é afirmada pelo geógrafo Ilídio de Amaral (2002: 92).

¹⁶ “A nossa areia da Ilha é fina, ela anda”, me explica um pescador.

¹⁷ A expressão “de verdade” é utilizada para traduzir em português a expressão em kimbundu *ariakime*, que significa dos mais velhos (Assis, sem data). A expressão *mundu ariakime*, ou, em português, “mundo de verdade”, é usada para designar o mundo dos mortos.

¹⁸ A visão e vivência de um espaço presente impregnado de feições passadas invisíveis é descrita no caso baga por Sarró (1997: 217).

¹⁹ As estratégias discursivas empregadas para justificar a necessidade desta operação recorriam a argumentos higiênicos e de *décor* urbano. Outras considerações que foram apresentadas para justificar a legitimidade dos desalojamentos visavam sublinhar o caráter alóctone da população que residia na Ilha. Não se trataria bem de ilhéus, mas sim de imigrantes recentes, às vezes nem sequer angolanos, que teriam vindo se instalar no contexto da conjuntura bélica recente.

na melhor das hipóteses, no Nzango 4, urbanização situada a dezenas de quilômetros da Ilha²⁰, ou na pior das hipóteses (que para muitos se concretizou), num acampamento temporário na Kissama, uma área ainda mais distante e inóspita.²¹

Entre os problemas que a demolição do Kilombo e o realojamento dos seus moradores traziam consigo, havia a explosão de conflitos latentes. A separação entre o Nzango e a Kissama criava uma flagrante desigualdade entre os desalojados, pois, embora longe, as casas do Nzango eram apesar de tudo cobiçadas, quando comparadas ao risco de se ser desterrado para a Kissama. De fato, apenas após a demolição do Kilombo se teria conhecimento do destino de uma parte dos desalojados. A falta de transparência do processo de distribuição das casas no Nzango aumentava os atritos. Em numerosos casos, o procedimento de distribuição tinha se revelado repleto de incógnitas, armadilhas, arbitrariedades e suspeitas de subornos. Os direitos de propriedade e de residência foram repetidamente invocados durante o processo, enquanto, paradoxalmente, se sabia que muitas das casas do Nzango se encontravam desabitadas. Enquanto muitos dos desalojados eram instalados nas tendas da Kissama, havia casas no Nzango que estavam sendo distribuídas a pessoas que não tinham sido desalojadas, nem estavam em risco iminente de o ser, mas que poderiam facilitar a aceitação do projeto junto da comunidade local. As casas, apresentadas como uma compensação para quem as tivesse perdido nas demolições, tornavam-se um benefício, que estava sendo alargado, ou desviado, para quem poderia facilitar o processo.

Os desalojamentos exacerbavam igualmente o conflito latente entre a população e os seus representantes. As autoridades tradicionais eram acusadas de permanecerem muito mais do lado do governo do que da população da ilha e de suas reivindicações. O afastamento em relação à autoridade tradicional e a falta de poder dos seus representantes atuais eram duas faces da decadência do poder tradicional. Um indício da sua decadência encontrar-se-ia na inatividade das redes dos seus representantes. De alguém deles se dizia: “é pescador, mas a rede dele não pesca”. Que fosse por má gestão ou por desapego ao seu trabalho da pesca em prol do papel de funcionário governamental, aquela rede parada – ou ineficaz – era sintomática de uma anomalia, e como tal, era vista com suspeita. Aquela rede que já não via peixe testemunhava a inadequação entre a pessoa e a função de representante dos ilhéus que ela detinha.

Sem questionar que nos bairros removidos houvesse uma significativa presença de “pessoas de fora” vindas com a guerra, todos os casos documentados na etnografia os desalojados eram filhos, sobrinhos dos meus interlocutores residentes em outras áreas da Ilha, mais frequentemente no vizinho bairro da Chicala (dado que confirmaria o modelo de expansão concêntrica proposto por Mingas (2012 : 23). Os desalojados que acompanhei eram “natos” e participavam ativamente no circuito econômico e recreativo da Ilha.

²⁰ A construção desta urbanização teria começado – conforme referido por um informante – com as *kalembas* de 2009. Nessa ocasião, pessoas que moravam em casas de chapa em frente à localidade do Lelo foram deslocadas e realojadas, em um primeiro momento, em barracas erguidas num terreno do MPLA (informação oral, Ti. L. 5/2/2014). Sobre este desalojamento veja-se Claudia Gastrow (2015).

²¹ Nesta área ao sul de Luanda, a caminho da Muxima, surge um parque natural.

Afastando os moradores dos seus familiares e determinando a interrupção das atividades laborais, os deslocamentos afetavam de maneira substancial suas vidas. O prosseguimento das atividades econômicas até então praticadas tornava-se inviável por causa da distância da nova residência e do custo dos transportes. Ao discutirem o seu afastamento dos bairros demolidos, as pessoas insistiam no argumento de que uma população de pescadores (como era reconhecida a população desalojada) não poderia ser mandada para um lugar em que não se pudesse pescar. Havia a convicção generalizada de que fazer de um território de produção alimentar, tão indispensável à cidade, uma área residencial, não era um projeto que levasse em conta o bem comum. Em relação ao desenho da urbanização, observava-se a insensatez de converter a Ilha, local de pesca, em área residencial para a população urbana.

Se você é funcionário público vem morar na Ilha pra quê? Aqui é pesca!

A reivindicação principal que estava sendo focada ao longo dos primeiros meses de 2014 pela comissão dos moradores do Kilombo era que a população da ilha, a ser deslocada, deveria ser levada para outro lugar costeiro, onde poderia continuar a pescar.

Os nossos pais, os nossos avós são daqui. Sempre moraram aqui. Nós somos pescadores e peixeiras. Se nos levarem para algum lugar temos que estar perto do mar, num bairro que tem praia. Depois de mandar abaixo o Kilombo destruíram as redes e partiram as chatas. O Estado está a fazer muito mal (N., 22/3/14).

Os fracos argumentos apresentados pelo soba de que no rio Kwanza, na proximidade do qual os moradores dos bairros demolidos estavam sendo realojados, também se poderia pescar, provocavam a revolta dos meus interlocutores. No rio poder-se-ia pescar, mas se tratava de “outro peixe”. A proximidade com o mar era mais importante que a prossecução da atividade da pesca. A destruição de redes e chatas visava desencorajar o regresso aos bairros demolidos e a reedificação de novos alojamentos precários. Interrompendo a relação produtiva entre o lugar e a prática laboral,²² a destruição visava justamente um bem cujo valor não se reduzia ao valor econômico. O prestígio dos ilhéus dependia do exercício da pesca *no mar* e o seu capital de distinção dependia da proximidade com o mar. Redes e chatas eram indispensáveis ao sustento dalgo além do material. Somente perto do mar, e não do rio, como proposto pelos poderes promotores do desalojamento, as pessoas poderiam continuar a fazer aquilo de que dependia o seu ser: pescar, comer e negociar peixe. Do mar.

²² A destruição destes instrumentos acabava assim por comprovar a visão defendida por muitos ilhéus de que o Kilombo era por vocação um acampamento temporário de pescadores.

Katelas de três metros

Nos meses de janeiro e fevereiro de 2014, na sede do grupo carnavalesco Nzanga Mundu, a euforia característica da preparação do carnaval misturava-se com a tristeza pela demolição do Kilombo. Muitas damas²³ do grupo moravam no Kilombo. Deslocadas para o Nzango ou para a Kissama, deixavam na Ilha as famílias de origem, das quais se viam repentinamente afastadas.

Com o intensificar das emoções próprio do carnaval, vinha a dor por essa separação dos filhos e sobrinhos. Os que tinham familiares próximos que estavam sendo desalojados preocupavam-se com o seu futuro, os demais preocupavam-se com o futuro do grupo de carnaval. Problemas logísticos e econômicos impediriam daí em diante a participação dessas pessoas não só no circuito laboral, mas também nesta vida associativa. Daí em diante, a participação dos desalojados no grupo carnavalesco estava em dúvida. Os dirigentes do grupo, entre os quais havia alguns diretamente afetados pela demolição do Kilombo, pensavam na organização de transportes coletivos para garantir às pessoas desalojadas a possibilidade de virem ensaiar.²⁴

Na sede do grupo onde alguns militantes estão ocupados com a costura dos fardamentos, chega Maria João. Vem triste e calada, porque a sua filha está entre os desalojados. Enquanto ela se encontra ali para as provas da gravação da música, a sua filha vai no ônibus coletivo que foi colocado à disposição dos desalojados, em viagem para Nzango 4, onde lhe prometeram uma casa. A tristeza de Maria João afeta o clima coletivo. Uma senhora mais velha resolve quebrar o silêncio com algumas considerações. Começa relembrando como a ilha é um território instável e como o mar já tinha levado metade.

Isso dói a todo o mundo. Isso não é ilha, é metade da Ilha. Em vez de fazer boas coisas, lojas, estão fazendo prédio. Um dia a Ilha vai tremer, aquelas kalembas fortes...

Homem: Se na Ilha faltar pescador é desgraça.

[Silêncio]

Mulher: Eles precisam da tradição, mas são egoístas.

Esta última alusão se referia ao fato de que, quando houvera anteriormente construções ameaçadas pela fúria das ondas, os empreiteiros tinham recorrido ao serviço ritual de ilhéus

²³ Dançarinas.

²⁴ Este plano não foi realizado porque soluções mais informais se realizaram espontaneamente. Aqueles entre os desalojados que se mantiveram firme na participação ao carnaval acabaram por se alojar em casa de parentes na ilha. Com certeza para muitos o carnaval foi ocasião para prolongar a permanência na ilha, embora que em situação precária nas já lotadas casas dos residentes.

especialistas do mar. Para afastar estas ameaças, “trabalhos de xinguilamento”²⁵ são frequentemente encomendados às “mamãs da Ilha” quando se inauguram empreendimentos ligados ao mar.

Havia casas no Ponto Final, casa de branco, de fim de semana. Tudo foi à água. Vou lhe levar para ver o ponto. Ali em frente só saía marisco preto, quando entra na água vê parece peixe, parece choco [mas não é]. Depois dizem que sereia não existe...

No Ponto Final, por exemplo, havia um projeto de construção de um hotel que não conseguia avançar por causa das repetidas marés. O Ponto Final, que três meses depois desta conversa no dia da *kalembe* ficou completamente submerso, era “sítio de sereia”. Nada que desagradasse à sereia poderia ser construído ali. A fracassada tentativa de construção de um hotel era prova disso. Do dia para a noite, o trabalho de construção era sistematicamente destruído.

Tudo que construíam durante o dia, o mar levava à noite. Aí tiveram que chamar essas mamãs para fazer o xinguilamento e tiveram que construir cem metros mais para dentro.

Se a eficácia de um ritual se mede na mudança de perspectiva que induz nos seus participantes,²⁶ no caso das casas do Ponto Final, o ritual tinha funcionado, levando os empreendedores a abandonarem o projeto inicial de construir à beira do mar e a irem construir cem metros mais para dentro.

Com toda a probabilidade, no âmbito da nova urbanização de que se falava no mês de janeiro de 2014, a intervenção dos especialistas rituais da Ilha seria novamente solicitada. Era precisamente a essa eventualidade que aludia a mulher que dissera: “eles precisam da tradição, mas são egoístas”. Apenas naquele momento eu dava conta de que estas prestações rituais representavam, sem resolver, um conflito não só entre os interesses dos empreiteiros que lançam mão à tradição e os interesses dos prestadores deste serviço ritual, mas também nas duas partes implicadas. Ainda que confiantes nas novas técnicas da engenharia que lhes permitiriam erguer prédios de trinta andares na fina areia da Ilha, os empreiteiros pediam a bênção das mamãs da Ilha. Os prestadores dos serviços rituais colocariam a sua competência à disposição, calando a certeza, desenvolvida pelo conhecimento ecológico, de que a longo prazo qualquer construção permanente na Ilha está destinada a vir abaixo.

Evocadas as sereias, donas do Ponto Final, a conversa continua.

²⁵ Voltaremos a seguir (capítulo V) à definição deste tipo de ação ritual.

²⁶ Houseman, 2002; 2003.

Se nos tirarem, o dia em que nos tirarem, o dia seguinte vão estar a nos ligar para chamar de volta. Kalemba bem forte! Katela²⁷ de três metros! Nós já estamos na Muxima, “têm que voltar!”. “A gente volta se me disserem que essa casa é minha, de quem é a Ilha senão do ilhéu que nasceu e cresceu na Ilha? Eu não tinha vos falado que a Ilha ia se cortar ao meio!?”²⁸.

Estas palavras deixavam ver uma série de ambiguidades e alusões significativas. A Muxima era para onde estava sendo mandada uma parte dos desalojados da Ilha, e para onde o falante receia ser um dia mandado. A Muxima é, ao mesmo tempo, um santuário de grande devoção popular onde – diz a crença – o feiticeiro morreria ao entrar. Prova da inocência do seu coração, o meu interlocutor estava dizendo que no dia em que tirarem os ilhéus da Ilha e houver *kalemba* bem forte, ele já estará na Muxima.

Os prestadores destes serviços rituais se consideram os depositários legítimos e únicos do conhecimento ritual indispensável para acalmar o mar. A necessidade incontornável da sua mediação ritual seria uma modalidade *in extremis* de reconhecimento do seu ponto de vista e uma forma residual de participação cidadã nas decisões sobre o futuro da Ilha. Embora confiantes na possibilidade de aplacar o mar por via ritual e nas próprias capacidades para esse efeito, os ilhéus estão convencidos do caráter inexorável da progressão do mar. Mais do que solicitar este modo de auxílio, que inevitavelmente mobilizaria cada vez esta problemática dependência, mais valeria escutar suas palavras de ilhéu antigo: “Eu não tinha vos falado que a Ilha ia se cortar ao meio!?”.

O mundo tá a acabar

No dia seguinte ao seu desalojamento, resolvemos ligar para a filha da Maria João. A primeira noite no Nzango correu bem. As casas têm dois quartos, uma sala, um banheiro e há espaço para fazer um quintal. Ao ouvir essa notícia, todos se alegram no salão. A alegria dura pouco. Logo chega Neide, sobrinha de um dos presentes que também foi desalojada. É ela que traz a notícia de que nem todas as famílias tiveram a mesma sorte. Algumas foram deixadas na Kissama, onde foram alojadas em tendas e há animais selvagens, cobras, jacarés... Lá “ainda é capim”. É um terreno ainda para ser “capinado”.²⁹ Ao ouvirem esta notícia, as pessoas se indignam.

Famílias com crianças, onde tem cobra!? É mandar as pessoas a morrer! No Kilombo é tudo pescador, botaram no mato!? Kilombo é tarimba!³⁰

²⁷ Ondas.

²⁸ Este tema é cantado na bem conhecida música “Muxima Uamiê”, provavelmente de autoria popular, que o famoso músico angolano “Liceu” Vieira Dias gravou na década de 1950.

²⁹ 27/1/2014.

³⁰ Cabana de pescador.

Além de não se encontrar minimamente preparado, o lugar onde estas famílias foram deixadas é inapto para abrigar ilhéus, por ser “mato”. Trata-se de um meio ambiente natural estruturalmente oposto daquele com que os antigos moradores do Kilombo estavam acostumados a lidar. Na visão de uma “mais velha”, o Kilombo era um conjunto de tarimbas, de cabanas de pescadores.³¹ O Kilombo dava continuidade a uma modalidade residencial tradicional, em que o pescador dividia o tempo entre a casa (*kubata*), instalação mais permanente onde ficam a mulher e os filhos, e o *kampandu*, onde o pescador guarda as redes e descansa nos intervalos do trabalho.³²

Todos os presentes sabem muito bem que a maioria das damas já estão no Nzango e na Kissama e que por isso o futuro do grupo, a partir deste carnaval, torna-se incerto.

Daqui a cinco anos não terá Nzanga Mundu.

Que os ministros, as mulheres e os filhos venham buscar o fardamento para dançar!

Esta observação irônica provoca alguma descontração, mas a tristeza volta a instalar-se. Como se não bastasse terem tirado as pessoas do Kilombo, ainda foram separadas umas das outras e, às vezes, colocadas em conflito pela divisão entre os agraciados com as casas do Nzango e os infelizes hóspedes das tendas na Kissama. A mais velha volta a alertar:

Esta não é a Ilha. A ilha já foi para o mar. O sinal da ilha é o coqueiro que está ali na estrada, isso já é...

Puseram essas pedras [refere-se aos quebra-mares] e começou a cavar. Dentro de cinco anos Nzanga Mundu não existirá mais.

Este é um alerta. É um dizer na encruzilhada entre a sabedoria, o vaticínio e a ameaça. Mais uma vez, a lembrança da Ilha de antigamente, da Ilha “de verdade”, da Ilha que acabou, é mobilizada para denunciar os perigos da ação incauta sobre as delicadas fronteiras entre a Ilha e o mar. Quando a mais velha conclui que “dentro de cinco anos Nzanga Mundu não existirá mais”, a música já toca demasiado alto para continuar a conversa. Neste fim de frase há uma espécie de regozijo perante o cenário da transformação iminente. O CD está tocando uma música que toda a vez que toca parece afetar as pessoas. Alguém deve ter elevado o volume do som, tornando impossível a continuação de qualquer comunicação verbal. A música canta: *mundu olo bwé, mundu olo bua*. Todos se levantam e

³¹ A existência e o funcionamento dos acampamentos de pesca são referidos por Duarte de Carvalho (1989: 151, nota 1). Os interlocutores tendiam a ver no Kilombo um acampamento que teria se tornado perene. Vale salientar que, na visão local, esse povoamento não tem nada a ver com um musseque. Mais em geral, a Ilha não tem nada a ver com o musseque. A visão local contradiz a definição urbanística empregada para qualificar a Chicala (Mingas, 2012: 23).

³² Informação oral, Ti L., 5/2/2014.

começam a dançar, deixando-me sozinha sentada à mesa de costura. Diante desta explosão coletiva que me comove, pergunto:

F.: O que quer dizer a letra?

Mulher: “O mundo tá a acabar!” O Nzanga Mundu era dança grande e já tá a acabar!

A letra da canção parece ecoar e reforçar o presságio da mais velha, que estava ainda terminando a frase quando a música começou. O volume exorbitante do som pusera fim à conversa anterior, religando-se porem ao seu conteúdo com uma sincronicidade surpreendente. A música foi composta e interpretada pelo antigo e saudoso presidente do grupo, Ti P., hoje falecido, responsável por muitas vitórias. Diz que o Mundu “já foi dança grande e agora morre”.

F.: E porque estaria a acabar?

Mulher: Porque as velhas estão morrendo!

O Mundu já foi “dança grande” e morre ao morrerem as mais velhas. Os nomes dos mais velhos falecidos, mencionados na música, despertam uma espécie de devoção prestada com o corpo. Uma dança quase involuntária apossa-se dos presentes. A sobreposição casual destes dois discursos convergentes, o da mais velha e o do falecido presidente, cujo canto ficou imortalizado na gravação, funciona como um reforço semântico, que valida o conteúdo profético. O ex-presidente parece tornar-se presente para confirmar o que a mais velha acabou de dizer: que o Mundu morre.

Esta mensagem, de caráter essencialmente ontológico (na ideia de que o que torna o mundo povoado é uma presença humana qualificada, aquela dos mais velhos, já a caminho para o *mundu de verdade*) é profeticamente associada à contingência atual, em que o grupo se encontra privado dos recursos humanos necessários à sua continuação, por causa do desalojamento de filhos, sobrinhos e netos. Esta sobreposição de um conteúdo ontológico à contingência presente tem um efeito poderoso que a multimodalidade da profecia reforça e que é visivelmente captado pelos presentes e acolhido com sutil satisfação. É o próprio Ti P. que repete, do outro mundo, do mundo de verdade, do *mundu ariakime*, do mundo para onde se vão aqueles que já passaram, o que a mais velha acabou de falar.

Cantando, todos repetem o refrão que diz que o Mundu vai acabar. Este sutil regozijo face à perspectiva que o Mundu morre ao morrerem suas mais velhas parece ser da mesma natureza do regozijo perante a *kalembe*. Naquela ocasião, as pessoas se alegraram com a eventualidade de que de um momento para o outro a Ilha fosse à água. Afinal, a concretização pela morte e pela água do “mundo de verdade” é algo bom, é da ordem natural das coisas.³³

³³ A ideia que as representações do espaço sejam o alfabeto básico da imaginação religiosa é desenvolvida por Fernandez no seu estudo sobre o *bwiti* dos Fang (Fernandez, 1982). Segundo a literatura existente, entre as gentes de fala kimbundu,

Sobram poucos instantes para trocar uma última palavra, ainda sobre os desalojamentos, com a mulher mais velha, que se levanta para dançar.

F.: No Nzanga Mundu participam mais pessoas de algum lugar em particular da ilha?

Mulher: Não, pertence a toda a nação.

F.: E Ti P. era parente?

Mulher: Sim.

F.: De todos?

Mulher: Sim.

“No tempo dos nossos pais, quando o mar tava mais longe...”

A história da ilha é narrada como uma trajetória de progressiva redução do espaço, que coincide com uma restrição de um modo de vida antigo. Fatores de ordem natural e antrópica concorreram para este encolhimento do espaço. A densificação habitacional,³⁴ de um lado, e a progressão do mar, do outro, reduziram o espaço disponível para reproduzir o modo de vida antigo.

Não tem mais óbito. Naquela rua minha tinha muito óbito! (Belita).

Às vezes, custa-me entender Belita. A rua onde ela mora era a “rua dos óbitos”. Belita não estava fazendo alusão a qualquer sinistra guerra de feitiçaria ou algo parecido, que teria felizmente acabado. Ela estava constatando, com desgosto e desaprovação, o fato que não havia mais celebrações funerárias, porque não havia mais espaço para realizá-las. Na área onde ela mora as ruas eram largas, por isso frequentemente as cerimónias funerárias celebravam-se ali.³⁵ Depois, com o tempo, no meio da rua surgiram casas que ocuparam o espaço público.

assim como para os seus vizinhos, o mundo dos antepassados é associado a “um espaço de águas profundas, o oceano Atlântico, que é conhecido por *Kálungà*, o «país» dos antepassados” (Coelho, 2010: 37; 2010b: 72 e 149). Esta associação do oceano ao espaço ancestral se encontra atestada em uma área muito vasta da África Central Ocidental. Para o exame desta representação espacial e cosmológica entre os vizinhos setentrionais Bakongo veja-se MacGaffey (1986: 42, 62). Sobre as representações do oceano para as populações meridionais de Angola vejam-se os trabalhos de Carlos Estermann (1960). Essa mesma noção se encontra entre os Fang, para os quais o mar constitui, ao mesmo tempo, um espaço primordial e um ponto final (Fernandez, 1982: 105). Embora os meus interlocutores da Ilha de Luanda nunca tenham explicitado verbalmente a associação entre o mar e o mundo dos mortos (para um aprofundamento cf. capítulo V), esses dois domínios, respectivamente físico e metafísico, são pragmaticamente associados. A progressão da morte e a progressão do mar vão de mãos dadas e parecem ser consideradas como intrinsecamente naturais e positivas.

³⁴ O primeiro fator de densificação habitacional é o crescimento demográfico. A multiplicação dos ilhéus leva à expansão concêntrica dos núcleos habitados (Mingas, 2012: 23). Um outro fator é imigração para a Ilha. Com a guerra, durante a qual a Ilha se manteve segura, pessoas de fora vieram se instalar. Os ilhéus reconhecem que a presença da Marinha (sediada no bairro do Lelo) cumpriu um papel chave nesse sentido. No carnaval de 2016, o grupo Nzanga Mundu decidiu homenagear a Marinha angolana por esse serviço prestado.

³⁵ Ainda no tempo colonial, essa área teria já sido remodelada no âmbito de um projeto de requalificação.

Antes tinha casas em madeira. Antigamente havia ruas, havia beco grande. Depois surgiram as casas no meio das estradas...

Assim é narrado um processo de densificação da ilha. O espaço privado, destinado a moradia, tomou progressivamente conta do espaço público, inclusive do espaço viário. Hoje em dia, em muitas áreas da Ilha é difícil distinguir as ruelas dos corredores. Percorrendo esses becos, com pouco mais de um metro de largura, é difícil distinguir o espaço público do espaço privado. Em muitos casos, esses becos unem “partes de casas”. Esses percursos conectam as moradias dos componentes da mesma família. As falas de Belita denunciam uma falta de ar. Essa sensação de falta de ar deve-se também à substituição dos materiais de construção. O *loando*, fibra vegetal tradicionalmente utilizada na construção das casas, foi abandonado em prol da madeira, e a madeira foi progressivamente substituída pelo concreto.

As kubatas eram em loando, com o teto de rama de coco.³⁶ Só num segundo momento as ramas de coco foram substituídas pelas chapas de zinco. A chapa de zinco era coisa mais do musseque, do Marçal, do Prenda. Depois as casas começaram a ser construídas em madeira, a partir dos anos sessenta (Ti L., 23/12/13).

Outro interlocutor explica esta substituição dos materiais de construção em termos de progressão social:

Antigamente na Ilha negro pobre morava em casa de loando. Pescador com mais posse começou a construir casa de madeira. Isso nos anos sessenta e setenta. Eu nasci numa casa de loando, aquela da minha avó, e cresci numa casa de madeira, aquela dos meus pais (O., 27/1/14).

O modo de vida antigo necessita de espaço disponível. Os pescadores do passado edificavam estruturas diferentes para moradia e trabalho:

Todo pescador tem a residência, a *kubata*, onde moram a mulher e os filhos, e a cabana, *mpandu* ou *kampandu* (Ti L. 4/2/2014).

³⁶ Na sua exaustiva contribuição sobre a habitação tradicional muxiluanda José Cortez observa com justeza a diferença entre os materiais tipo e todos os outros materiais efectivamente empregados. Entre os materiais tipo na habitação tradicional prevalecem matérias vegetais, paus (*jitungu*) para a estrutura e folhas (*maborda* e/ou *kisalele*) para o revestimento e o teto (Cortez, 1960).

O espaço tradicional da Ilha se estrutura através desta alternância masculina.³⁷ Enquanto a *kubata* representa o espaço afetivo e produtivo do pescador, a residência da mulher e dos filhos,³⁸ o *mpandu* é a sede da atividade laboral e da sociabilidade ligada ao trabalho, em particular as refeições.

O *mpandu* ou *kampandu* é onde o pescador guarda as redes, etc., porque a pesca às vezes é à noite ou de madrugada. No *mpandu* o pescador tem também louça para fazer a cozinha, fazer o café, pescador gosta muito de café. No *mpandu* o pescador faz um mufete,³⁹ às vezes [é] a peixeira que faz,⁴⁰ com os irmãos, com os amigos. O *mpandu* era de rama de coqueiro, redonda, bonita, nunca em zinco. No *mpandu* o pescador forma a própria rede. Em frente faz um teto de vela para aproveitar aquela sombra e ficar cosendo com os amigos ou tomar um vinho. A bebida do pescador é o vinho. A ilha hoje está despovoada. Os mais velhos morreram, já não vê mais velho de pano, um na cintura e um na cabeça (Ti L. 4/2/14).

A origem do material vegetal empregado (as ramas dos coqueiros) contribui a diferenciar o *mpandu* da estrutura destinada à residência. A introdução da chapa de zinco marca uma descontinuidade neste modo de habitar e de viver tradicionais. A chapa de zinco é tida como um material próprio do musseque e se associa à vinda para a Ilha de pessoas de fora. Ademais, a presença da chapa de zinco exprime uma mudança de um modo de vida tradicional, baseado na separação clara entre a residência permanente (construída em função de uma maior durabilidade, ainda que com materiais de origem vegetal) e a estância de trabalho (susceptível de ser facilmente deslocada em função dos movimentos dos cardumes).⁴¹ A *kubata* é retangular, o *mpandu* é redondo. O habitar tradicional é narrado como algo bonito que hoje faz falta, e a descrição do modo de vida passado evoca elementos prazerosos, como a sociabilidade, a comida (*mufete*), a bebida (café, vinho) e uma boa sombra a ser aproveitada.

Na narrativa de Ti L., o modo tradicional de existência não parece estar condenado pela saturação do espaço necessário,⁴² mas sim – curiosamente – pelo “despovoamento” causado pela morte dos mais velhos, que eram depositários exemplares desse modo de vida antigo. A saturação do espaço – reconhecida e anteriormente referida – não é aqui representada como causa determinante da mudança do modo de vida, que é objeto de nostalgia. O modo de vida tradicional se perde pela ação

³⁷ A ideia da paisagem como produto do habitar (*dwelling*) é desenvolvida em particular por Ingold (2000: 192).

³⁸ Valerá observar que as mulheres também têm a sua pendularidade própria. Muitas mulheres da Ilha iam vender o peixe na zunga (venda ambulante) na cidade. O trabalho da mulher, responsável pela conversão do peixe em dinheiro, ligava a Ilha à cidade.

³⁹ Peixe grelhado.

⁴⁰ A ideia de que os acampamentos de pesca seriam locais de amores ilícitos, ligados a trocas clandestinas de peixe fora do controle das esposas peixeiras, é referida também por Duarte de Carvalho (1989: 163).

⁴¹ Lembra-se que o Kilombo, o bairro desalojado, era visto pelas mais velhas como tarimba de pescador. Esta visão naturalizava no modo de vida tradicional uma aglomeração residencial que, de vários pontos de vista, o contradizia.

⁴² Amaral reconhece a influência negativa da densificação humana, que acaba por acelerar os processos erosivos (Amaral, 2002: 92). Numa conversa anterior, o próprio Ti L reconheceu o impacto do acréscimo da população da Ilha: “Antigamente era muito menos gente, todos pescadores. Agora são sessenta mil ou mais”.

combinada de fatores que concorrem para a redução do espaço necessário: a diminuição da superfície emersa e a densificação habitacional causada pelo crescimento demográfico e pela imigração. Entretanto, a Ilha é curiosamente representada como “despovoadas”. O que torna a ilha superpovoadas não basta para torná-la habitada. Nesta representação, aquilo que se considera seletivamente é uma presença de ordem não quantitativa, mas sim qualitativa: mais velhos vestidos de pano, um na cintura e um na cabeça.

A existência de vegetação na Ilha é recorrente nas descrições de antigamente, e a cultura material se servia desta disponibilidade de matéria-prima. A densificação habitacional contribuiu para a redução do espaço verde. No passado, os espaços verdes cumpriam várias funções. Além de proporcionarem matéria-prima para as construções, asseguravam a sombra para o repouso nas pausas do trabalho e para as deslocamentos a pé. As casas eram mais distantes umas das outras e construía-se onde se quisesse porque espaço não faltava. A escolha do lugar para erguer uma casa em loando/pau a pique era ditada mais por lógica de proximidade ou distanciamento relacional do que por economia de espaço.

Não precisava comprar terreno. Você podia construir à vontade, essa nossa Ilha era grande! Essa nossa Ilha toda foi à água (Tia Tetê, 27/1/14).

As casas tinham quintais onde se cultivavam plantas medicinais e de uso comum.⁴³ Estes espaços verdes foram sacrificados para permitir que filhos e filhas construíssem as suas próprias casas. Na sua antiga casa de madeira, Tia Tetê tinha um quintal onde crescia algodão e cana-de-açúcar. Nesse terreno, uma sua filha já casada construiu a sua própria casa. A antiga casa em madeira de Tia Tetê foi reconstruída em concreto.

Noutro tempo a ilha era verde. Não se andava ao sol. No caminho da contracosta para casa, se andava à sombra das árvores. A água doce se obtinha cavando buracos (Ti José, 17/3/2014).

A área verde que ainda hoje é conhecida pelo nome de Floresta, a qual, segundo os meus interlocutores, foi plantada há mais de cem anos para proteger a Ilha e constituía uma reserva de folhas para uso medicinal, está hoje seriamente afetada pelo desmatamento e pela ocupação abusiva.

Qual floresta?! Eu não vejo nenhuma floresta aí! Desmataram. Bandido, cocó, plantaram árvores à toa...

⁴³ A importância do *kintar*, que no uso tradicional da habitação abriga o processo de preparação da comida, é assinalado por Cortez (1960). Ainda hoje se observa frequentemente na entrada de muitas das casas da Ilha a presença de plantas, que agora são cultivadas em vasos. Não será fantasioso ver nesse hábito que persiste na contemporaneidade a continuidade histórica de um amor pelas plantas, que se traduzia também no uso de motivos vegetais na decoração das paredes exteriores das casas (*Idem*).

As árvores asseguravam a presença de pássaros. O canto dos pássaros é frequentemente lembrado nas descrições de como era a Ilha antigamente. No seu cantar característico, os pescadores cosendo as redes pareciam tirar inspiração do canto dos pássaros. As penas destes eram igualmente aproveitadas para fins ornamentais, por exemplo, como enfeites dos trajes carnavalescos.

O tempo antigo caracterizava-se também pela fartura alimentar.

No tempo dos nossos avós tinha muito peixe, na beira-mar dava para ver peixe grande (Ti José, 17/3/2014).

Antigamente era muito peixe. Se alguém saía só com uma cana, pescava um peixe grande que servia para mata-bicho, almoço e jantar. Agora os peixes todos foram para o alto mar (Duluadu, 12/3/2014).

A progressiva urbanização da ilha traz ruído e luz, que faz com que os peixes fujam para longe. Embora o mar fosse muito forte antes da construção dos quebra-mares, as mulheres da ilha costumavam ir mergulhar para apanhar *kingole* (marisco). Esta generosidade do mar para com os humanos propiciava também uma reciprocidade mais intensa entre estes.

Um tempo o peixe era dado, não era vendido. Te conheço, te dou um peixe. Agora compra-se na praia.

O peixe para alimento era distribuído gratuitamente e a venda era reservada aos desconhecidos na cidade. Graças à generosidade do mar, o fato de as pessoas se conhecerem bastava para partilharem entre si a base da alimentação. A venda de peixe sancionava o limite do âmbito de identidade. Era destinada à cidade de Luanda, onde as mulheres da Ilha, tradicionalmente, trabalhavam como peixeiras ambulantes. Saindo da Ilha de carro ou de canoa iam vender o peixe na avenida marginal.

O que se destaca repetidamente é um “encolhimento” do espaço. No meio de uma conversa, uma amiga em volta dos 50 anos começa a contar-me como era a Ilha há algum tempo. Descreve-a de uma forma que me permite visualizar esse mundo passado, baseando-me nas suas lembranças.

Era muita areia, muitos coqueiros, não dessas palmeiras artificiais, coqueiros que davam coco, muita sombra, muita areia, as casas eram distantes uma da outra, tinha que andar muito. Não tinha estrada. Não cheguei a ver o caminho de ferro. Era tudo pescador (T., 13/10/2014).

Enquanto ouço T., penso no Mussulo⁴⁴ e consigo imaginar o cenário que ela descreve. Comparando essa imagem com a realidade que temos diante dos olhos, compreendo a nostalgia que ela sente. O chão de areia demorava a mobilidade a pé, como que ampliando o espaço percebido. Uma mulher mais velha relata nos seguintes termos os tempos do seu namoro, no final dos anos cinquenta.

O meu marido ia me namorar na Salga quando não tinha luz elétrica, ele aqui [no Lelo] e eu na Salga. Naquele tempo não havia luz elétrica. Não havia luz elétrica para namorar (Tia Tetê, 11/1/2014).

Naquele tempo, conta-me, na Ilha “podia andar-se à vontade, não havia perigo, bandido”. Apesar da tranquilidade e da segurança, caminhar de noite pela areia no escuro, antes de haver estrada e luz elétrica, demorava. O facto de o futuro marido de Tia Tetê, quando a namorava, caminhar uns bons quilómetros do lugar onde estamos a conversar (o bairro onde a minha interlocutora veio morar depois de casada) até à Salga era prova da intensidade do seu amor.

A urbanização facilita a mobilidade, mas dificulta a pesca. A presença de luzes e de ruído de carros afasta os peixes para o alto mar, causando a escassez de peixe que atualmente se constata. Esta escassez se manifesta, entre outras coisas, na suspensão do sistema de reciprocidade que ditava a circulação do peixe entre a gente da Ilha. Assim conta Tucha:

Os pescadores gostavam de estar onde agora tem a bomba de gasolina, junto do hotel Panorama, “nessa kuluije”, porque era um sítio isoladíssimo, escuro.⁴⁵ Agora tá tudo a encostar muito. Para ir daqui na Tetê não era muito fácil. O mar se aproxima. Nem víamos o mar, essa ilha vai. Era tudo muito distante. Onde agora tem mar havia castelos dos holandeses, nem se via a praia. Esta⁴⁶ é a terceira estrada, duas foram para a água. O mar levou” (T. 27/3/2014).

Os ilhéus que já alcançaram certa idade medem a progressão do mar através de pontos de referência,⁴⁷ como por exemplo pedras e árvores. Assim, um coqueiro na berma da estrada junto à localidade do Lelo seria correntemente designado como “o sinal da ilha”. Algumas árvores serviam para localizar casas que se foram com as *kalembas* dos anos quarenta, quando, em vários pontos, “praia e contracosta se encontraram”. Aquelas *kalembas* não fizeram vítimas, mas “partiram muitas casas e canoas”. Tia Tetê reconhece o lugar onde existia a casa em que nasceu, em 1943, pela presença

⁴⁴ O Mussulo é hoje uma área gentrificada onde os habitantes abastados de Luanda vêm passar o fim-de-semana nas casas de praia que continuam a ser construídas.

⁴⁵ Este ponto foi particularmente afetado pela *kalembe* de maio de 2014.

⁴⁶ A única estrada da Ilha, que a percorre em sentido sul-norte.

⁴⁷ Quando narram a progressão do mar, muitos referem o caminho de ferro. Houve um primeiro caminho de ferro que foi destruído pelo mar. Depois construíram um segundo, mais para dentro.

de um coqueiro à beira da estrada. A *kalemba* “cortou”⁴⁸ precisamente naquele ponto, próximo ao antigo Hotel Panorama,⁴⁹ e foi naquela ocasião que a mãe de Tetê saiu do Lelo para ir morar na Salga, onde ela cresceu.

A aproximação do mar pode chegar a constituir um marco temporal, como na expressão “no tempo dos nossos pais, quando o mar estava mais longe”. Nesta frase, a tradicional modalidade de temporalização geracional associa-se a uma temporalidade mediada pela transformação progressiva do espaço, neste caso, pelo avanço do mar.

Desde a época colonial a sereia bravou constantemente...

Com o passar das semanas, depois da demolição do Kilombo, a convulsão emocional de raiva e tristeza que caracterizou aqueles dias parecia ter deixado espaço a uma espécie de tranquilidade, que não significava uma atitude conformada, mas antes uma postura confiante. O megaprojeto imobiliário que deveria surgir ao norte do istmo que liga a ilha à cidade era agora encarado quase como divertida ironia. As toneladas de terra trazidas pelos caminhões e depositadas na área ao norte do istmo, onde deveriam surgir os fundamentos da nova urbanização, despertavam hilaridade. “Vai tudo prá água!”, comentavam.

Aquilo que parecia acontecer era consolidação da fé no próprio conhecimento ecológico. A ecologia da Ilha e da sua baía era refratária a qualquer obra que pretendesse ser duradoura. As obras de aterro⁵⁰ pareciam destinadas a ser anuladas pelo tempo.

Na praia tinha senga, mas cavaram tudo. Não dá para fazer prédio, vai afundar. No meio da baía tem areia. Ali nenhum barco vai entrar e nenhum barco vai sair. Nossa areia é fina, nossa areia anda. Fazer vão fazer, mas com o tempo cai (D., 19/4/2014).

No meio daquela baía, que o projeto queria tornar navegável, “tem areia”. Essa areia fina e movente era incompatível com o projeto. Não permitiria a entrada e saída dos barcos e condenava à nascença os futuros prédios, que com certeza estavam sujeitos a caírem.

⁴⁸ Cortou o cordão litoral.

⁴⁹ Atualmente neste lugar estão acrescentando areia do lado da baía para construir a nova urbanização.

⁵⁰ No lado da ilha designado “praia” realizam-se atividades de subsistência complementares à pesca. O seu aterro viria a acabar com estas atividades e com os benefícios que delas tiravam os ilhéus. Atividades como a apanha de pequenos crustáceos, que podem parecer de menor importância se comparadas com a pesca (praticada tanto na contracosta quanto na praia), têm e tiveram no passado uma importância significativa. Por exemplo, durante a guerra a apanha de *mabangas*, pequenos crustáceos, pelas mulheres garantiu um importante aporte proteico em alternativa ao peixe, que faltava por causa da escassez de trabalhadores. Naquele período, as *mabangas* possibilitaram aos ilhéus uma alimentação mais rica do que a dos habitantes da cidade.

Na Chicala, área a sul do istmo, já significativamente afetada pela urbanização, o mar tinha avançado muito. Esta progressão do mar tinha-se tornado particularmente visível nos últimos anos, marcados pela maciça construção de prédios. Para quem tivesse nascido e crescido na Chicala e tivesse vivido o suficiente para apreciar a transformação, era muito claro o caráter inevitável da progressão das águas. A subida do nível do mar verificava-se objetivamente em algumas rochas, cada vez mais submersas.

O avanço do mar durante as *kalembas* e a nova urbanização eram associadas: um assunto puxava o outro.⁵¹ Com o arranque das obras, muita terra argilosa fora trazida de fora. Deslocar areia, dragar o fundo da baía, trazer terra e cobrir a areia só poderiam trazer efeitos perniciosos.⁵² Na Chicala os aterros tinham alterado as condições de permeabilidade do solo, fazendo com que a estrada naquela área tornasse uma gigantesca piscina a cada chuva. Com os aterros, a área tornara-se insalubre devido às águas estagnadas. Eram precisamente os aterros que tinham causado, sob este ponto de vista, a “mussequeização”⁵³ da área.

Estamos retidos em casa da Tia Ana, esperando que a chuva pare, quando Duluadu, originário da Chicala, me conta como era a Chicala antigamente.

Antigamente não era assim. No chão tinha areia, como na Ilha.⁵⁴ Quando chovia secava logo, porque filtrava. Agora botaram muito barro com estas construções, tapou a areia, não tem mais areia. Buafelete⁵⁵ era um lugar ameno, tinha muito peixe. O pai da Cassessa, de canoa, sozinho, pescava peixe espada.

Hora e meia depois, ao sair da casa da Tia Ana, entendo a função dos pequenos muros erguidos nos pontos de acesso do beco ao quintal e do quintal às casas.⁵⁶ São represas para impedir que entre água da rua. Quando chove, o quintal torna-se uma espécie de piscina, onde as crianças se divertem. No novo projeto de urbanização a norte do istmo se arriscava reproduzir a mesma situação.

⁵¹ Já Amaral refere como a ocupação humana aumenta a vulnerabilidade da Ilha. Por causa da ponte, a Ilha se encontra “privada de receber areias do sul” (Amaral, 2002: 92).

⁵² O caráter alóctone da argila é bem sublinhado por Cortez na sua resenha sobre os materiais empregados na construção da habitação muxiluanda. Esse material é associado ao musseque (Cortez, 1960: 154).

⁵³ Mingas considera a Chicala “musseque” (Mingas, 2012: 23). Os ilhéus associam o musseque às águas estagnadas. Com base nesse critério, a Ilha, onde o terreno arenoso deixa filtrar a água, por definição não é musseque. Esta drenagem constitui para os ilhéus mais um critério, no caso, ecológico, que diferencia a Ilha do(s) musseque(s) tornando-a, ao contrário, mais parecida com a cidade.

⁵⁴ Geograficamente a Chicala é Ilha: a Chicala é a parte da Ilha que fica ao sul do istmo que a conecta à cidade. O meu interlocutor, no entanto, diferencia a Chicala da Ilha e a designação “de ilha” é reservada apenas à sua parte que fica a norte do istmo. Usado com este sentido, o termo Ilha vem assim designar apenas a parte da ilha que “ficou Ilha”, ou seja, que manteve as características que são tidas como distintivas da Ilha por contraponto ao musseque, como é esclarecido no enunciado que se segue.

⁵⁵ Topônimo local.

⁵⁶ Estruturas de um ou dois quartos que partilham um quintal comum.

O avanço das obras e dos problemas que estas traziam consigo atualizava um discurso ecológico que conduzia recorrentemente ao discurso ritual. Tudo o que interviesse na areia, deslocando-a ou soterrando-a, estava destinado a trazer problemas. Tudo que contrariava a mobilidade autônoma da areia era basicamente *anti*-ritual. Os problemas causados pelas obras associavam-se imediatamente a discursos sobre a negligência ritual. As conversas começavam com as obras e conduziam ao *kakulu*. As obras e a ausência de *kakulu* eram duas faces da inobservância da ortopráxis ritual. Atirar lixo ao mar era precisamente o oposto da oferenda que lhe era devida. O mar reagia a essa conduta humana irresponsável mandando *kalemba*. Entulhar a areia era como atirar o lixo ao mar, o oposto daquilo que deveria ser feito. Uma peixeira do mercado da Chicala conta-me que em ocasião de certa *kalemba* o mar tinha chegado atrás do mercado. Nas suas palavras observa-se a interligação do discurso ecológico e do discurso ritual.

Desde a época colonial as kalembas foram a roer, roer, roer, do alto mar. A sereia bravou constantemente. Na época dos nossos avós o *kakulu* era bem feito, com muita força. Há dois anos para cá [a vizinha a corrige, talvez mais] começaram a atulhar isso com muita força para fazer obra [diz, apontando com o dedo para os prédios]. (29/3/14)

Em vez de oferendar com muita força, entulhava-se com muita força, e não era de admirar que a sereia tivesse “bravado”. Nas palavras desta peixeira regressava a ideia anteriormente expressa por Tio Américo. Nada irritava mais *kyanda* que o fato de estar abafada, pois a falta de ar era o que a deixava mais nervosa. O fato das *kalembas* “roerem” do alto mar era o efeito previsível de uma ritualidade inversa.⁵⁷ Terminando de me explicar as causas da ira de *kyanda*, a peixeira pôs-se a brincar com um dos trabalhadores do mercado.

Pintar mais [a casa] pra quê? Vamos todos pró rasta party, pra Kissama uê!

A possibilidade de que uma maré, de repente, alagasse a ilha era mencionada com insistência. Essa eventualidade não era encarada com pânico, mas, ao contrário, com tranquilidade. O mesmo pescador que semanas antes criticava as resistências anti-mordenizadoras de muitos ilhéus, confiante que na hora de ir embora os ilhéus só precisariam de levar as suas roupas, agora dizia:

Sabe que de repente a maré aqui pode encher, dar uma tempestade (Ti J., 20/4/2014).

⁵⁷ A ideia de uma reciprocidade inversa entre interdito e ritual foi desenvolvida por Bassi no seu estudo sobre a estruturação da pessoa no candomblé brasileiro (Bassi, 2009).

A calma com que era agourado este cenário apocalítico contrastava, significativamente, com o ruído das dragas que extraíam areia da baía, dos caminhões que iam e voltavam dia e noite trazendo terra, e com as contínuas falhas de eletricidade e os pequenos tremores de terra claramente perceptíveis.

Se havia algo que preocupava, não era o cenário da tempestade, era a constatação do incumprimento ritual. Mas imperceptivelmente, com o correr das semanas, até mesmo a dívida ritual era encarada de forma descontraída, como se afinal não fosse um problema; ou já não fosse um problema para os ilhéus. A mesma mulher que poucas semanas antes confrontava bravamente o soba com as suas responsabilidades no negócio da demolição do Kilombo e do realojamento de famílias com crianças em tendas no meio do “capim”, entre cobras e jacarés, agora dizia tranquilamente:

Nem sei se este ano vai ter kakulu. (14/3/2014)

Falava como se o incumprimento do *kakulu* não fosse mais um problema para ela e os demais ilhéus.

Tirar a gente daqui e depois mandar chamar para fazer a tradição e depois voltar para a sua casa lá em cima? É pouco ilhéu puro, somos misturados por causa da guerra (14/3/2014).

Contestando com uma sutil ironia o argumento muitas vezes invocado pelos detentores de poder para legitimar os desalojamentos, segundo o qual não haveria mais “ilhéu puro”, a minha interlocutora observa a insensatez, talvez a imoralidade, da cooptação das competências rituais dos ilhéus uma vez que estes fossem deslocados. Faz questão de falar em presença dos genros, ambos originários de outras regiões de Angola. Como os que existem já não são “ilhéus puros” não teriam direito a ficar na Ilha e nem sequer teriam competência ritual para aplacar o mar. Para quê convidá-los então, de “lá em cima” para onde os mandaram, para “fazer a tradição”?

Aquilo que se insinuava com o passar das semanas era uma espécie de greve ritual. O acordo de prestação de serviços rituais, que se cumpre atualmente quando se trata de inaugurar algum empreendimento junto ao mar, deixaria de ser válido se os prestadores fossem deslocados para fora da Ilha. Assim, quando pouco tempo depois pergunto a uma das oficiantes desses rituais se elas aceitariam benzer os novos prédios, ela me responde peremptoriamente que não.

Em dívida com kyanda

Na conjuntura do avanço do projeto de requalificação e dos desalojamentos, a *kalemba* de maio de 2014 tinha sido recebida com regozijo, como um pronunciamento do próprio mar em prol da causa dos ilhéus. No entanto, para quantos soubessem que há dois anos não se realizava *kakulu*, a *kalemba* apontava também para a urgência de pôr termo a este estado de negligência ritual. Duluadu, que é “mestre” destas cerimônias de oferenda, por ter aprendido com o seu pai no tempo dos antigos, não podia ver nesta *kalemba* um sinal inequivocamente positivo. Diferentemente de quem se despreocupava com uma visão normalizadora e contava que aquela *kalemba* fosse uma promessa iminente de muito peixe, como as *kalembas* de outrora, Duluadu desconfiava que ela viesse agravar a escassez de peixe que já se verificava.

Duluadu parecia sentir-se duplamente responsável por esta tarefa ritual, porque além de ser mestre de *kakulu* era pescador, e por isso dependia mais do que ninguém da generosidade do mar. Para ele era urgente renovar a relação com o mar através de uma oferenda, que há muito tempo não era devidamente servida. Mais do que prevenir os prejuízos materiais que poderiam decorrer da inobservância do ritual, a questão era restabelecer a própria posição dos interlocutores privilegiados da sereia. A prioridade, na contingência atual, era manter a comunicação ritual com os agentes do mar.

Se o ritual costuma outorgar agência às entidades sobrenaturais,⁵⁸ neste caso a própria *kalemba* vinha provar pragmaticamente a existência de uma agência sobrenatural. A interpretação atenta dos pormenores desse evento excepcional consolidava a convicção de que era *kyanda* que mandava a *kalemba*. Através da *kalemba*, a própria sereia inaugurava uma situação ritual, um curso de ação de ordem superior.⁵⁹ Qualquer iniciativa a partir deste momento era ressignificada nos termos de uma comunicação com a sereia. A sereia estava falando e somente eles, os ilhéus, sabiam responder.

⁵⁸ Sobre essa propriedade da ação ritual veja-se por exemplo Schieffelin (1985).

⁵⁹ “Higher-order, interactive, integration” (Houseman, 2006: 5).



O calçadão da Ilha no dia seguinte à *kalembe*.

V

«Para participar tem que ter herdado estas coisas»

O grupo de xinguilamento e as modalidades de participação

Na manhã do dia seguinte à *kalembe*, Duluadu encontra-se na contracosta em companhia de Nexi. Duluadu é o “comandante” do “Grupo de Xinguilamento da Ilha”. Nexi é a tocadora de *bumbo* (tambor) do grupo. O grupo foi convocado pelo diretor provincial da Cultura (divisão do Ministério da Cultura). O governador mandou chamar o grupo para lhe confiar a realização de uma oferenda para o mar, a realizar nos dias seguintes. O trabalho consiste numa oferenda de alimentos associada a uma dança baseada na possessão pelos espíritos ancestrais (*ilundu*).

O Grupo de Xinguilamento da Ilha é composto por membros do grupo carnavalesco da Ilha.¹ O grupo carnavalesco constitui a base de recrutamento de Duluadu. No entanto, não é qualquer dançarino do grupo carnavalesco que pode fazer parte do grupo de xinguilamento. O critério essencial para participar não é a competência em dança, mas sim outros requisitos, como veremos já. A função de Duluadu é dupla. Primeiramente, cabe a ele o recrutamento dos participantes. Depois, é ele quem coordena a ação durante as cerimônias. Duluadu costuma se designar “comandante” do grupo de xinguilamento, mas às vezes usa também o termo “mestre” para definir a sua função. Valerá sublinhar esses elementos lexicais. O título de “comandante” é tomado de empréstimo ao léxico carnavalesco. A designação “mestre” pertence ao léxico ritual do xinguilamento. Esses elementos linguísticos informam sobre a natureza híbrida do grupo de xinguilamento e das suas prestações.



Relação sociológica entre o Grupo de Xinguilamento da Ilha e o grupo carnavalesco

¹ Em ocasiões excepcionais, Duluadu pode decidir convidar a irmã de uma das componentes do grupo (que também é sua prima), embora ela pertença a um outro grupo carnavalesco.

De certa forma, o “Grupo de Xinguilamento” é uma “dança”.² O grupo de xinguilamento funciona de fato como um grupo de dança. Assim como qualquer grupo de dança, o grupo de xinguilamento é convidado em ocasiões cerimoniais.³ A sua ação, porém, não se limita à dança. A dança faz parte do “pacote cerimonial” oferecido pelo grupo de xinguilamento, mas as suas prestações incluem outras componentes performativas, como oferendas alimentares, bênçãos e profecias.

Se compararmos a dança de xinguilamento com as danças recreativas,⁴ a sua particularidade principal é o critério de recrutamento dos seus participantes. O grupo de xinguilamento é composto por membros do grupo carnavalesco da Ilha. Por isso, constitui uma espécie de “grupo dentro do grupo”. Existe, porém, uma diferença fundamental no critério de participação. A afiliação ao grupo carnavalesco é livre e voluntária. Quem reside na Ilha e deseja dançar carnaval, se junta ao Nzanga Mundu. A afiliação ao grupo carnavalesco depende basicamente de um critério territorial. A participação no grupo de xinguilamento depende de um requisito adicional. Para vir a integrá-lo é necessário “ter o xinguilamento”. É preciso “ter os espíritos”. A posse de espíritos *ilundu* é a pré-condição para incorporar o grupo de xinguilamento. E para ter os espíritos *ilundu*, é preciso herdá-los. A participação no grupo do xinguilamento de Duluadu é o resultado de uma dupla triagem. É preciso ser do grupo carnavalesco da Ilha e ter o xinguilamento. A primeira triagem é de base territorial, a segunda é de base hereditária.

As oferendas aos agentes do mar ilustradas neste capítulo constituem um objeto complexo. Para entender a natureza desses eventos cerimoniais híbridos e o papel desempenhado pela dança é preciso distinguir dois planos já enunciados na análise da dança carnavalesca: o plano da *representação* e plano da *participação*. No caso da dança de xinguilamento, executada nessas ocasiões cerimoniais, o plano da representação centra-se na possessão pelos espíritos ancestrais *ilundu*. Os espíritos efetuam a dança e oferecem a comida à sereia. Seria demasiado fácil dizer que a dança de xinguilamento é mais do que uma simples dança devido à implicação desses agentes espirituais (os agentes do mar e os espíritos). Primeiramente, é preciso dizer que nem todos aqueles que tomam parte no xinguilamento ficam “realmente” possuídos. Não será incorreto afirmar que nessas ocasiões cerimoniais os atores *encenam* a possessão pelos espíritos. Nesse estado de possessão simulada eles entregam a oferenda aos agentes do mar. Esta afirmação merece, porém, um esclarecimento adicional. De fato, todos os participantes *têm* os espíritos, na medida em que são potencialmente susceptíveis de serem – um dia ou outro – possuídos.

² Por isso se aceita o uso do termo “comandante”.

³ Por exemplo, se pode ouvir dizer: “na próxima semana tem atividade de xinguilamento”.

⁴ No caso da dança de xinguilamento a ação de dançar *não* é designada através dos termos que se empregam para as danças recreativas, como “kukina” (dançar) ou “kizomba” (festa dançante). Utilizam-se termos específicos, que iremos já conhecer.

Na dança de xinguilamento, a transmissão hereditária emerge como requisito indispensável à participação. Se as danças recreativas (e, em particular, as danças carnavalescas) são governadas por um princípio territorial, a dança de xinguilamento é governada por um princípio de ancestralidade. A *possibilidade* de manifestar os espíritos hereditários é o pré-requisito para tomar parte nas danças associadas às oferendas do mar. A interlocução ritual com o mar depende da ancestralidade. *A eficácia ritual não depende do caráter efetivo da posse, mas da possibilidade de manifestá-la*. Nessas cerimônias rituais para os agentes do mar, a lógica territorial é englobada pela lógica hereditária.



O englobamento da territorialidade na ancestralidade.

Grandeza e decadência do *kakulu*: o revezamento dos agentes do culto

Para aprofundar a natureza destes eventos performativos de natureza complexa, começaremos por contextualizá-los culturalmente a partir do seu modelo arquétipo, a oferenda coletiva ao mar, popularmente conhecida pelo nome de *kakulu*.

O termo *kakulu* significa, literalmente, velho, ou, mais exatamente, “mais velho” e se refere, entre outras coisas, ao irmão gêmeo que nasce primeiro.⁵ O termo *kákùlù*, escreve Virgílio Coelho, designa o “domínio dos antepassados (*ákùlù*), cuja representação é um espaço de águas profunda, o Oceano Atlântico, que é conhecido por *Kálunga*, o «país» da morte e dos mortos, o «país» dos antepassados” (Coelho, 2010: 37, 164).

Tal como é entendido atualmente na Ilha, o *kakulu* se caracteriza por dois elementos performativos chave. O primeiro é a oferenda de iguarias que são entregues ao mar depois de uma dança ritual. Nessa dança, os que “têm espírito” o manifestam. O segundo elemento é a aspersão de

⁵ O irmão gêmeo que nasce após o primeiro leva o nome de *kabasa* (Assis, sem data: 85). Segundo o antropólogo Virgílio Coelho, *kákùlù* é uma noção cosmopolítica que deve ser entendida juntamente e por oposição a *kábàsà*. Em torno da oposição entre *kakulu* e *kabasa* se constrói a imaginação espacial dos Tùmúndòngò, os quais são “sobreviventes da antiga estrutura política que constituía o «Reino» de Ndòngò” que integram “a grande comunidade étnica Ákwákimbùndù, que fala a língua kimbùndù” (Coelho, 2010a: 55).

um composto líquido-sólido correntemente chamado “comida de sereia”.⁶ Essa operação é efetuada por uma pessoa à qual é reconhecida competência específica para tal. Esta pessoa se denomina “mestre”⁷ e efetua a operação utilizando um ramo ou uma vassoura de matéria vegetal.

A literatura etnográfica sobre os cultos aos agentes do mar é relativamente rica.⁸ Contudo, a dança de possessão,⁹ que é considerada pelos meus interlocutores ilhéus contemporâneos como um elemento essencial do *kakulu*, é escassamente tratada.

Tal como é lembrado pelos meus interlocutores, o *kakulu* da Ilha de Luanda coincidia com a festa da padroeira da Ilha, Nossa Senhora do Cabo, celebrada no dia 23 de novembro. Enquadrar a evolução de ambas as práticas em uma cronologia resulta numa operação difícil.¹⁰ O que é essencial reter, é a associação entre o culto ao mar e a festa da Santa à qual é consagrada a paróquia da Ilha.¹¹ A mudança substancial mais recente terá sido a separação da festa católica e da oferenda tradicional.

Tetê: A festa da Ilha é a festa de Nossa Senhora do Cabo. O mês sempre é o mesmo. Agora, o que muda é o dia do mês, porque antigamente o *kakulu* era o mesmo dia da festa da Nossa Senhora do Cabo. Naquela altura a dança de xinguilamento acontecia em frente à igreja. Os pescadores que levantavam a santa vestiam com *dizula* e *kikombo*.

F.: Isso quando?

⁶ Esta é a expressão utilizada para designar o composto quando o interlocutor fala português.

⁷ Na literatura (Duarte de Carvalho, 1989; Coelho, 2010), o agente encarregado desta função é designado *kilamba*. Esse termo é conhecido na Ilha, mas não é empregado. Quando perguntei se seria *kilamba* o nome para o sacerdote que faz a oferenda, me responderam: “É só lá na Kissama. Aqui é mestre mesmo”. Sem aflorar a hipótese de uma suposta autenticidade que faltaria no modelo atual, a explicação fornecida aponta para uma diferença assumida de “regimes” entre a Ilha e a Kissama.

⁸ Referências escritas a rituais dedicados à «Kyanda» e realizados em Luanda, datam dos finais do século XIX. Aspetos da cerimônia são descritos pelo missionário suíço Héli Chatelain (1964 [1894]: 521) e por cronistas que publicaram na imprensa local (Nascimento, 1870: 3; Pinho, 1886: 3). Deve-se a Virgílio Coelho (1988: 151) uma comparação minuciosa dos procedimentos rituais tais como são apresentados nessas fontes e nas etnografias contemporâneas (Coelho, 1988, 2010a; Duarte de Carvalho, 1989). A cerimônia foi também registrada por Orlando Fortunato, no seu filme “Festa d’Ilha” (1985).

⁹ Nas descrições dos rituais dedicados aos gênios dos lugares no Calumbo, comuna situada na margem direita do Rio Kwanza, a dança é mencionada, mas aparece como um elemento secundário, que não faz estritamente parte da ação ritual (Coelho, 1988: 105). Nas cerimônias do Calumbo, assim como nas cerimônias na contracosta do Mussulo documentadas por Duarte de Carvalho, a ação ritual crucial são as falas do especialista ritual, intercaladas pelo som da sua flauta (Coelho, 1988: 152). Na descrição de Virgílio Coelho, o contexto sonoro é marcado pelas falas, pelo som da flauta e por cantigas entoadas pelos presentes (Coelho, 2010: 125).

¹⁰ Duarte de Carvalho afirma que em 1965 a Ilha já fazia o seu próprio *kakulu*, separado daquele do Mussulo, objeto da sua etnografia.

¹¹ Na sua interpretação do *kakulu*, Duarte de Carvalho defende a ideia de que, em um tempo mais antigo, todas as gentes do litoral de Cacuo (a norte de Luanda) a Praia Palmeirinha (a sul de Luanda) realizavam um *kakulu* único. É difícil datar o momento da transição desse regime mais antigo de *kakulu* para a situação contemporânea, onde *kakulus* separados se efetuam em várias localidades. Duarte de Carvalho sugere que a Ilha realizaria o seu próprio *kakulu*, provavelmente, desde a morte em 1955 de um especialista ritual da Barra do Kwanza, que teria sido a última referência ritual comum aos habitantes da Ilha e do Mussulo. Em 1985, a instituição da festa da Ilha teria, por sua vez, mudado as características do evento, incrementando a sua dimensão festiva em detrimento da oferenda ritual (Carvalho, 1989: 297). Com base em suas pesquisas no baixo Kwanza, Virgílio Coelho expressa perplexidade relativamente à ideia de uma fragmentação territorial do *kakulu*. Segundo o antropólogo angolano, o culto daqueles que ao longo do seu trabalho designa como *genii loci* teria sempre ocorrido numa escala mais local (Coelho, 2010: 315).

T.: Isso é desde o tempo das nossas avós. Agora primeiro vem a festa da igreja, depois vem o kakulu. (Tetê, 12/6/2014) ¹²

Antes do *kakulu* é a festa da paróquia [Nossa Senhora do Cabo]. Antigamente era uma mesma celebração. Ainda aceitam [os padres] que Nossa Senhora ande de barco. Quando tem festa da Ilha, essas mulheres [aquelas que efetuam a oferenda] não vão à igreja. (Duluadu, 12/3/2014)

Esta separação resulta do posicionamento “anti-sincrético” assumido pela Igreja católica. Em virtude dessa mudança de orientação da igreja face às práticas tradicionais, a cerimônia do mar foi dividida em duas celebrações. Além da separação temporal, ficaram também separados os espaços das celebrações. A possibilidade ainda outorgada à Santa de navegar pelo mar seria a única concessão feita pela Igreja ao modelo que meus interlocutores referem ser tradicional.

Os padres de um tempo, sim, conheciam. Aqueles de hoje não, não aceitam. Agora já não é mais os padres de antigamente, e os padres de agora se sabem que alguém pratica [a tradição] botam para fora da igreja (L., 28/12/2013).

Se numa fase anterior a festa se caracterizava pela sinergia de especialistas rituais tradicionais e católicos, as mudanças ocorridas na sensibilidade pastoral da Igreja local e também a rotatividade dos párocos, acelerada por uma maior burocracia eclesiástica, constituem fatores de distanciamento dos padres de hoje em relação ao contexto cultural dos seus paroquianos.¹³ A posição anti-sincrética da Igreja Católica é um fato relativamente recente. Se os padres de hoje não aceitam benzer a coroa da rainha do carnaval, tampouco concederiam o uso do sagrado da igreja para o xinguilamento associado à oferenda a *kyanda*.¹⁴

A ameaça de expulsão da igreja e, por conseguinte, da comunidade dos paroquianos, funciona como um instrumento de dissuasão, que afasta as pessoas das práticas tradicionais, inclusive muitos “mais velhos”, preocupados com a realização dos rituais funerários à sua morte. O padre terá convocado o promotor da dança de xinguilamento inibindo-lhe o acesso à Igreja enquanto perseverasse nesta prática.

¹² Fotos de danças em ocasião da festa de Nossa Senhora do Cabo aparecem em Redinha 1974: 406.

¹³ Segundo os meus interlocutores, as freiras salesianas, entre as quais numerosas italianas, conheciam a Ilha bem melhor do que o atual padre, que, embora procedente de uma região de fala kimbundu, estava ali há pouco tempo. Esta visão sublinha a especificidade da Ilha no universo kimbundu, frequentemente evocada.

¹⁴ Uma informação importante, no que toca a relação entre danças carnavalescas e as práticas rituais dedicadas aos agentes do mar, é fornecida por Duarte de Carvalho na sua etnografia do *kakulu* no Mussulo. “Entramos em uma mata de coqueiros que encosta à praia. Penetramos em uma vasta clareira. É este o local. Sobre um dos cantos está construído o dilombe [...] é a “casa” do *kyanda soba* de todas as yandas do Mussulo e das praias tidas, mesmo as do continente, até na Ilha. [...] Aqui eram benzidas, antes de partirem para Luanda, as “danças” do Mussulo que antigamente participavam no Carnaval” (1989 : 293).

A mudança na postura da Igreja diante das práticas tradicionais se inscreve num quadro mais abrangente de mudanças ocorridas nos campos religioso e político. A proliferação de novas igrejas tem promovido opções de culto alternativas ao culto católico. No contexto dessa nova concorrência, a Igreja católica teria respondido adotando estratégias discursivas próprias a estas novas Igrejas, em concreto mostrando-se mais intolerante diante das práticas tradicionais que constituem, para muitas delas, objeto preferencial de diabolização.

Hoje em dia há desinteresse para a festa da Ilha, também devido à proliferação das igrejas. A festa da Ilha é primeiramente a festa da padroeira, Nossa Senhora do Cabo. Hoje mesmo os católicos dizem que toda festa é mundana! A festa da Ilha até ‘76 era verdadeira, depois tudo mudou” (T., 17/4/2014).

A mudança mais flagrante ocorrida depois da Independência¹⁵ seria a diminuição drástica da participação. A parte católica da celebração era apenas um pretexto para uma mobilização festiva e convival que se prolongava por vários dias. No mês de novembro, com o regresso do calor, os ilhéus participavam massivamente à festa, pernoitando na contracosta – hábito particularmente apreciado pelo povo da ilha no tempo do calor, hoje em decadência, alegadamente por causa da falta de sossego e de segurança durante a noite. As lembranças evocam “todas aquelas grades de oferta” – sem excluir que parte das bebidas e alimentos se destinassem a consumo dos festeiros.

Outro aspecto da desagregação da festa parece ter sido a diminuição de pessoas que têm mediunidade, ou, talvez melhor, que se disponham a manifestá-la neste contexto.¹⁶ No âmbito desta correlação intrínseca entre a oferenda à *kyanda* e o xinguilamento (“é *obrigado* a fazer”), o desapego ao culto à *kyanda* iria de par com a “entrega dos espíritos”.

Duluadu: “é que o trabalho de kalundus é cansativo, é muito trabalho. Porque quando tem kalundus é obrigado a fazer” (30/5/14).

Este aspecto se relacionaria com a demonização dessas práticas. Segundo uma mais velha, o xinguilamento de hoje em dia é simulado. Ou seja, o que seria praticado hoje pelo grupo de xinguilamento seria apenas uma dança alusiva ao xinguilamento. Católica fervorosa e paroquiana assídua, a minha interlocutora não me dizia isto com a intenção de contestar a legitimidade dos atuais praticantes, dos quais é grande amiga, mas antes com intenção eufemística. Ao escutar a conversa, outra mulher, mais incomodada com a insinuação de que o xinguilamento não seria “de verdade” do que com a ideia de que pudesse ser pecado, rebateu prontamente a minha interlocutora,

¹⁵ Duarte de Carvalho situa essa transformação em 1985, com a institucionalização da Festa da Ilha (Duarte de Carvalho, 1989: 299).

¹⁶ Sobre esta modalidade de renúncia à mediunidade *cf.* capítulo VI.

nomeando todas as mulheres de entre aquelas que animam as oferendas cuja mediunidade é publicamente reconhecida.

Outro aspecto do desapego contemporâneo pela festa da Ilha estaria ligado a uma cisão interna. Algumas áreas da ilha se encontrariam sub-representadas e ritualmente negligenciadas no *kakulu* realizado pelo grupo de Duluadu.¹⁷ A Chicala, zona severamente afetada pela urbanização e pela subida do nível das águas, estaria excluída do itinerário marítimo da “bênção das praias”. Lilita, peixeira do mercado da Chicala, insinuou-me certo dia que a degradação daquela parte da Ilha dever-se-ia não apenas à construção dos empreendimentos imobiliários, mas também a essa negligência ritual. Sabendo que ela tem espírito, perguntei-lhe porque não participava no xinguilamento, colocando a sua mediunidade e a competência do seu espírito ao serviço de todos. Afinal, trabalhando no mercado da Chicala, ela deveria estar preocupada com a sorte do bairro.

F.: Porque não participa?

Lilita: Duluadu sabe.

Só mais tarde eu ficaria a conhecer a razão. Embora teoricamente apta, pois “tem xinguilamento”, Lilita, nunca poderia participar no grupo de Duluadu, uma vez que faz parte de um grupo carnavalesco concorrente. Esta situação indicava que os grupos carnavalescos, expressivos de territórios distintos, assumiam um papel chave nas oferendas rituais. As rivalidades entre grupos carnavalescos reproduziam (ou produziam?) cisões territoriais. A cada grupo carnavalesco costeiro caberia o culto aos agentes do mar *em* uma área costeira específica.

Qualquer que fosse a causa, a Chicala deixou de fazer parte da área de competência ritual dos promotores do *kakulu* na Ilha, que é organizado na área da Ponta. Embora constitua um território geográfico unitário, a Ilha se divide em duas áreas cultuais. Duluadu e as suas mulheres do grupo carnavalesco da Ilha cuidam da parte a norte do istmo. A parte meridional da Ilha fica excluída da intervenção do Grupo da Ilha e será, provavelmente, da competência de gentes da Samba, historicamente mais ligadas aos habitantes do Mussulo (*cf.* capítulo II).¹⁸

Outro elemento a destacar é a crescente participação das autoridades tradicionais. No contexto atual, o governo organiza o *kakulu* com a intermediação dos sobados.

¹⁷ Duarte de Carvalho descreve como se a organização do *kakulu* dependesse da contribuição de “casas” ou “redes”. Essas seriam as unidades sociais mínimas (Carvalho, 1989: 297). Virgílio Coelho, cuja observação se baseia na margem direita do Kwanza, identifica a unidade social mínima em “ajuntamentos residenciais” (Coelho, 2010: 113). Das duas contribuições se conclui que a organização cultural se baseia num critério residencial e que a unidade social mínima é de natureza residencial.

¹⁸ Na sua etnografia do *kakulu* realizado no Mussulo, Duarte de Carvalho refere que algumas famílias da Chicala participavam no ritual (Carvalho, 1989: 291). A área de influência do *kakulu* do Mussulo abrangeria a área da Chicala. Esta informação aponta para um fenómeno anteriormente documentado (*cf.* capítulo II), isto é, que tudo que se encontra ao sul do istmo forma uma área unitária distinta e, de certa forma, concorrente.

Agora, no tempo do MPLA, o governador fala com o soba, manda comprar tudo, entrega no Duluadu (A., 1/4/2014).

O sobado, de há muito uma emanção do poder central,¹⁹ é atualmente o promotor do *kakulu*. O governador contata o soba, o soba contata Duluadu, Duluadu chama “as mulheres”.²⁰ Cabem ao Governo Provincial a iniciativa de realização do ritual, a supervisão da ordem de comando e o financiamento da compra dos materiais necessários. Desta forma, a iniciativa do governo, executada por intermediação dos sobados, veio substituir a mobilização e auto-cotização das unidades sociais e territoriais da Ilha (aldeias, casas, “redes”), que seria um elemento central dessas cerimónias, tal como foram documentadas em etnografias anteriores.²¹

Vejamos o depoimento de um colaborador do soba sobre o papel do sobado na organização do *kakulu*.

O kakulu não pode ser feito pelo soba do rio, mas sim do mar,²² de Cabinda ao Cunene. Da Barra do Dande, da Barra do Bengo, Lobito, Benguela. Talvez não chamem kakulu, em Barra do Dande já são bakongos. O kakulu da Ilha em tempos reunia os sobados de Barra do Dande, Cacuaco, Mussulo, Samba. A ilha era o centro. [...]. Um soba pegava num ramo e benzia as pessoas, e ali acontece o xinguilamento. Pessoa com espírito xinguila (Ti José, 3/2/2014).

Cabe ao soba contatar os sobados vizinhos para os convidar e envolver no *kakulu* da Ilha. Em particular, o convite se dirige aos sobas de localidades costeiras, marítimas. Os rituais do mar (e não do rio)²³ teriam uma eficácia própria na construção de um território “de Cabinda ao Cunene”, cuja inédita abrangência territorial dependeria do papel cerimonial adquirido pelas autoridades tradicionais nomeadas a nível central.

Convém manter alguma reserva em relação a este depoimento. Quem fala encontra-se ligado aos assuntos da administração local, mas não tem nenhum vínculo com o ritual propriamente dito. Ainda assim, o depoimento tem algum interesse. Primeiramente, ele reafirma a centralidade da Ilha no contexto de um culto praticado em uma área mais vasta. Ademais, ele obriga a pensar sobre a

¹⁹ A centralização da nomeação das autoridades tradicionais durante a guerra foi destacada por Kwononoka (2010 :9).

²⁰ As mulheres que irão xinguilar.

²¹ Segundo Ana Sousa e Santos contribuem para o *kakulu* todas as “aldeias” (Sousa e Santos, 1960: 41). Segundo Duarte de Carvalho, contribuem as “redes” [de pesca] (Duarte de Carvalho, 1989: 288) ou “casas” (*Idem*, 297). Virgílio Coelho oferece uma leitura bastante interessante desta modalidade de participação identificada por Duarte de Carvalho: o *kakulu* seria, antes de mais nada, este processo de quotização entre “famílias”. A essência do culto seria a mobilização interfamiliar (Coelho, 1988 : 145).

²² Ao esboçar uma diferença substancial entre assuntos do rio e assuntos do mar, este depoimento se liga ao que foi dito no capítulo anterior em relação às reivindicações dos deslocados, para quem pescar no rio e pescar no mar seriam coisas bem diferentes, e estabelece uma interlocução indireta (muito provavelmente desconhecida pelo falante) com uma controvérsia que teria ocorrido nos anos de 1950, aquando do recurso a um especialista ritual da barra do Kwanza por parte do pessoal da Ilha.

²³ Veja-se o que ficou escrito no capítulo II no tocante aos eixos de projeção de identidade Norte-Sul vs Oeste-Leste.

natureza das unidades territoriais mínimas que se mobilizam nesses rituais. Sob este ângulo, este depoimento inverte a perspectiva acerca da relação entre oferendas e territórios adotada pelos trabalhos antropológicos até aqui realizados. As oferendas não seriam – como assumido até agora – a expressão de unidades socio-territoriais pré-existentes (cuja natureza e abrangência são objeto de debate), mas sim um mecanismo ritual ao serviço da produção de novas unidades territoriais. O *kakulu* seria um ritual de criação de uma identidade marítima (e, por consequência, não interiorana) alargada, que ultrapassa as fronteiras étnicas e linguísticas e une a população “de Cabinda ao Cunene”.

A importância do sobado nos rituais destinados aos agentes do mar é um fato recente. Informantes mais idosos desmentem qualquer papel ritual ativo da autoridade tradicional num passado próximo.

Federica: Qual era o papel do *ximba*²⁴ no *kakulu*?

Duluadu: Só assistiam ao *kakulu* os nossos pais (26/3/2014).

Tetê: Quando era trabalho de *kyanda* de mais velha, nem soba nem nada tava aí. Quando a festa da Ilha era a festa de Nossa Senhora do Cabo, a dança de xinguilamento acontecia em frente à igreja.

Federica: Quando?

T.: Isso é desde o tempo das nossas avós. Os pescadores que levantavam a santa vestiam com *dizula* e *kikombo*²⁵. As mulheres do xinguilamento vinham de todos os cantos de Luanda (10/6/2014).²⁶

Na Ilha, um maior envolvimento das autoridades tradicionais no *kakulu* teria ocorrido durante o anterior sobado. O soba precedente, Napoleão, primeiro soba eleito,²⁷ adquirira um papel central na cerimônia na medida em que assumira a função de convocar as especialistas rituais.

²⁴ *Ximba* é o nome da autoridade tradicional da Ilha “antes do português”. No período colonial, o termo “soba” (versão aportuguesada do termo ovimbundu *ossoma*) foi adotado para designar todas as autoridades locais. Sobre as etapas deste processo de uniformização linguística, associado à centralização do controle das autoridades tradicionais, ver Kwononoka (2010). No caso da Ilha, o *ximba* tinha por incumbência manter a “ordem” local. O poder e as funções do *ximba* teriam mudado sensivelmente durante o “tempo colonial”. A memória do *ximba* é hoje associada na Ilha ao trabalho forçado (cf. capítulo II).

²⁵ Traje tradicional masculino típico constituído por dois panos, um na cabeça (*kikombo*) e um na cintura (*dizula*). Na descrição de um outro pescador, mais jovem do que o falante, o traje masculino seria composto por: pano na cintura, camisa e terno. Para uma ilustração deste traje confira Virgílio Coelho (2010a: 385-386).

²⁶ Este depoimento tem certa importância e indica um engajamento eminentemente feminino e mediúnico no *kakulu*. Na sua etnografia no Mussulo, Duarte de Carvalho apresenta o *kakulu* como «serviço» de homens (Carvalho, 1989: 295). Esta ênfase sexual inversa é interessante sob diferentes aspetos. Primeiramente, o papel de destaque reconhecido às mulheres no *kakulu* da Ilha pode ser posto em correlação com a importância do xinguilamento. Ademais, poderia indicar que o papel ritual cumprido na Ilha pelas mulheres, seria cumprido pelos homens no Mussulo. O depoimento de Tia Tetê é importante sob um último ponto de vista. O xinguilamento envolveria mulheres não só da área costeira, mas também de Luanda toda. Visto desta perspectiva feminina e mediúnica, o *kakulu* de antigamente mobilizava uma geografia spcio-ritual diferente da que é mobilizada na sua modalidade atual.

²⁷ Nascido na Ilha, filho de um funcionário público cabindense e de uma mulher local, Napoleão adquiriu o título de soba à morte do soba anterior, Menezes, com o qual já colaborava. Tripulante da marinha civil, Napoleão foi eleito soba por reunir uma série de requisitos: a idade, a escolaridade, o fato de saber falar em público e de ser um bom conhecedor

Com Ti Napoleão, Tia K., L. e outras mais velhas do Nzanga Mundu faziam kakulu. Antes do soba Napoleão, nós mulheres fazíamos sem ninguém (Tetê, 30/5/2014).

Indo procurar as especialistas rituais no grupo carnavalesco da Ilha, o soba Napoleão teria iniciado o hábito, ainda hoje em uso, de recrutar os especialistas rituais das cerimônias do mar junto dos grupos carnavalescos.

Esta ingerência crescente das autoridades tradicionais na atividade ritual teria culminado numa substituição. As autoridades tradicionais das áreas vizinhas teriam substituído os especialistas rituais locais. Uma rede política centralizada teria substituído a rede ritual anterior que se estendia do Cacuo à Praia Palmeirinha (Duarte de Carvalho, 1989: 297) e era dotada dos seus próprios especialistas.

O peso conferido às autoridades tradicionais se apreciaria igualmente em algumas transformações da prática ritual propriamente dita. Em particular, o soba atual da Ilha teria adquirido um inédito papel ativo, tomando parte na oferenda e na dança.

F.: E na altura do soba Napoleão, ele fazia o quê no kakulu?

T.: Ti Napoleão abria as garrafas e as mulheres do xinguilamento deitavam. É o soba atual que tem mania de querer fazer (10/6/2014).²⁸

Outras transformações formais indicavam uma mais estreita imbricação das cerimônias com o sobado. No início da minha primeira estadia na Ilha, no começo de 2013, a oferenda realizava-se junto a uma pequena cabana feita de ramos. No final do mesmo ano – quando regressei ao terreno – uma imponente tenda militar tinha sido erguida naquele ponto da contracosta. Nesta, que viria a ser coloquialmente designada “tenda de kyanda”, ocorreria o xinguilamento na festa da ilha de 2013.²⁹

Em síntese, a decadência atual da prática do *kakulu* deve ser entendida como consequência de vários fatores históricos. Uma característica singular da configuração atual desses cultos é o incremento da ingerência das autoridades tradicionais. O efeito mais interessante dessas

da Ilha. A história e o funcionamento do sobado da Ilha é um tema que, pela sua amplitude, não foi aprofundado na pesquisa. Com base nos depoimentos coletados não nos foi possível estabelecer uma cronologia coerente dos eventos referidos. No entanto, há convergência acerca de alguns elementos. Indicado pelo MPLA, logo eleito, Napoleão viria a representar uma interrupção da regra de transmissão hereditária anteriormente em vigor. O atual soba, que já colaborava com Menezes e Napoleão, teria ascendido ao cargo principal por morte de Napoleão. Conforme afirmado por ele próprio, os sobas são dependentes do governo, eles são pagos pelo Ministério do Território.

²⁸ Esta participação ativa é reconhecida como uma idiossincrasia pessoal do soba atual. Assim se expressa uma pessoa chegada ao Grupo de Xinguilamento: “Esses rituais não têm nada a ver com o soba. Aqui na Ilha, o fato do soba participar é só uma coincidência. Ele herdou o xinguilamento. Todos ali têm xinguilamento. O soba se diz apto para fazer” (14/4/2014).

²⁹ O próprio uso do bumbo seria mais um elemento desse processo. No capítulo I vimos que esse instrumento não é considerado como típico do xinguilamento da Ilha. O bumbo, porém, nos foi apresentado como elemento característico do sobado, por isso ficaria guardado sob a lona que o representa (Ti José, 20/4/2015).

transformações é a correspondência que se estabelece entre as unidades territoriais e grupos carnavalescos. A cada grupo de xinguilamento (subgrupos dos grupos carnavalescos locais) caberia o culto aos agentes do mar *em* uma área costeira específica.

Embora não tenhamos provas mais evidentes que confirmem esta correlação, podemos inferir que o hábito de recrutar os especialistas rituais junto dos grupos carnavalescos corresponda cronologicamente ao englobamento político do território ritual. Transformados nas suas funções e nas suas modalidades de reprodução, os sobados legitimariam essas novas compartimentações territoriais. Nessa inédita configuração, o grupo carnavalesco representaria a vertente performativa de uma identidade territorial representada, no plano administrativo, pelo sobado. O xinguilamento em ocasião do *kakuku* seria, daí em diante, assegurado por um “grupo”. O “grupo de xinguilamento” se ergueria como um agente inédito do ritual.

Esses rituais seriam englobados por novas entidades territoriais, não necessariamente relevantes para os tradicionais animadores do *kakulu*. Uma vez que o poder central (através das autoridades locais indigitadas) se substitui à iniciativa local na organização do ritual, o *kakulu* perde o apoio popular. O fim da bênção religiosa pela Igreja católica, e a demonização por parte desta e outras igrejas, seriam o golpe final. Me explica Duluadu, “Há “grupos de xinguilamento” de vários bairros litorâneos, na Samba...”. “E porque não fazem *kakulu* juntos?”. “Já não dá fazer *kakulu* todos juntos. Samba não nos damos. Antigamente o grupo carnavalesco da Ilha e o da Samba eram aliados, mas eles tem inveja de como nos vestíamos, nos vestíamos bem e eles queriam vestir igual”.

Quaisquer que sejam as causas determinantes da fragmentação territorial, os efeitos são evidentes. Ouvindo a confissão do chefe do Grupo de Xinguilamento, proibido pelo padre de ir à igreja por causa da sua dedicação ritual, me solidarizo empaticamente e me declaro ardentemente favorável à “tradição”.

Duluadu: Tem que haver tradição. Este mar sem tradição não fica calmo. Fica sempre agitado. Hoje por exemplo [estamos na contracosta] tem kalemas. Anteontem, ontem, hoje ninguém pode pescar. Quem tentar pescar, ele [o mar] mata.³⁰

A centralização política da relação com o mar afetaria a eficácia dos rituais que visam aplacá-lo, rituais eminentemente significativos para os pescadores, como Duluadu. A centralização política da organização dos rituais aos agentes do mar representa e convalida a fragmentação *do* agente local, tradicional interlocutor do mar. A centralização seria uma interferência na

³⁰ As interdições anteriormente ditadas pela mobilização ritual (Coelho, 2010: 114; Duarte de Carvalho, 1989: 296) seriam agora forçadas pelo próprio mar enquanto interlocutor direto da comunicação ritual.

comunicação ritual. Esse englobamento político determinaria a decadência da eficácia ritual. O resultado seria visível. A sereia tem “bravado” constantemente.

Aplacar o mar pela “dança” ou pelo ritual?

Regressemos aos dias que se seguiram à *kalemba* de 30 de maio de 2014. Na introdução do capítulo, deixámos alguns representantes do Grupo de Xinguilamento da Ilha na contracosta, à espera do Diretor Provincial da Cultura. As negociações que precedem as atividades de xinguilamento se realizam na sede do grupo carnavalesco da Ilha. As oferendas rituais são encomendadas a especialistas rituais recrutados nos grupos carnavalescos. É nestes que os comitentes dos rituais de xinguilamento (geralmente entidades públicas) costumam procurar os especialistas rituais. Para contatar esses grupos, recorrem à intermediação de funcionários do Ministério da Cultura, que são os supervisores dos assuntos carnavalescos. Decorrem daqui, de um lado, uma estreita vinculação entre dança e ritual, e, do outro, uma imbricação entre grupos recreativos de dança e redes de especialistas rituais. A ligação entre dança e oferendas rituais dá-se de duas formas que decalcam o já referido duplo significado do termo “dança” (*cf.* capítulo I). A oferenda se faz com a dança (no sentido de ação). Não será inapropriado inferir que um acréscimo da importância da dança (no sentido de ação) se inscreva nesse processo.

O telefone toca. Duluadu tem que ir à reunião justamente para tratar dos pormenores, enquanto eu permaneço com Nexi, que me revela os bastidores da encomenda da oferenda. Encontrando-nos sozinhas, Nexi se abre em considerações.

Batotaram o nosso grupo no carnaval, mas quando é este trabalho eles procuram a nós. Que vão chamar aqueles do Rangel!

Nexi faz alusão ao modesto resultado obtido pelo grupo da Ilha no carnaval passado, grupo ao qual ela e os demais membros do grupo de xinguilamento pertencem. O vencedor foi um grupo do bairro do Rangel. Segundo os membros do grupo da Ilha, os vencedores foram injustamente premiados em seu detrimento, pois teriam fraudulentamente copiado ao grupo todos os elementos de maior destaque. De fato, o grupo do Rangel apresentou em seu carro alegórico, recortada em papelão, a imagem da Igreja de Nossa Senhora do Cabo, a igreja da Ilha, e vestiu os seus dançarinos

como pescadores *dizula* (pano na cintura) e *kikombo* (turbante na cabeça), camisa e gravata.³¹ O recurso a este traje, característico dos pescadores da Ilha durante o *kakulu*, e que o grupo da Ilha teria várias vezes exibido na marginal,³² teria sido, segundo os membros deste, um autêntico plágio. Na opinião de Nexi, os jurados emissários do Ministério da Cultura seriam responsáveis por não terem punido esse plágio da parte do grupo do Rangel, que teria improvisado elementos estéticos desvinculados da identidade real do seu território.

Os setores da “Cultura” que – segundo os membros do grupo da Ilha – estariam por detrás de um julgamento tão ultrajante, agora, para lidar com o mar que bravou, era logo a eles que se dirigiam. Era entre os derrotados do carnaval que seriam recrutados os especialistas rituais para realizar uma oferenda para aplacar o mar depois da *kalemba*. Face à fúria do mar, se buscava a eficácia, e com ela uma “autenticidade” que não fora devidamente valorizada no desfile carnavalesco.

Encenar o *kakulu*

Ironia do destino, o tema apresentado no carnaval de 2014 pelo grupo da Ilha tinha sido precisamente o *kakulu*. Em cima do carro era encenada a oferenda. Numa piscina, cercada de pedras (a representar os quebra mares da contracosta da Ilha), duas sereias, lindas e vaidosas. Duas moças tinham sido preparadas para representar as sereias. Longos cabelos soltos, um diadema na cabeça e os seios apenas cobertos por um biquíni; na parte inferior do corpo vestiam rabos que tinham sido engenhosamente construídos com fio de ferro e uma tela dourada. A “mesa de *kyanda*” tinha sido armada em cima do carro. As mulheres, que dançavam de xinguiladoras,³³ derramavam as bebidas na piscina, enquanto as duas *yandas* recebiam a oferta, manifestando a sua satisfação com borrifos. A “comida de *kyanda*” tinha sido previamente preparada por Tia Ana, que é também quem prepara a comida de sereia no caso de prestações rituais – disponibilizando, assim, a sua competência para a brincadeira carnavalesca.³⁴ A música narra como o *kakulu* se deve à necessidade de responder

³¹ Valerá lembrar que muitos habitantes do bairro do Rangel são descendentes dos ilhéus realojados das *kalembas* dos anos 1940 (cf. capítulo II). É em virtude dessa já antiga origem da Ilha, que o grupo do Rangel dança *semba*, ritmo carnavalesco próprio aos pescadores do litoral.

³² Onde o concurso carnavalesco acontece.

³³ No léxico carnavalesco, “dançar” significa atuar (cf. capítulo I).

³⁴ Esse dado indica a peculiaridade do processo criativo do grupo carnavalesco da Ilha. A recorrência pontual de elementos de verossimilhança (em particular a participação de personagens exemplares em papéis-chave) é consubstancial da eficácia da sua performance (cf. capítulo I). A necessidade dessas participações exemplares é explicitamente reconhecida. Tanto que quando foi decidido o tema, nos bastidores do grupo, as mais velhas defenderam a ideia de que em cima do carro deveriam ficar “aquelas que sabem fazer o ritual”. Em seu entender, a verossimilhança ritual seria essencial para o sucesso da performance carnavalesca.

ritualmente à agitação do mar. Para acalmar a sereia é preciso pôr uma “mesa” de iguarias que são atiradas ao mar por “entendidos da causa”.

Ao pé do carro alegórico, cerca de vinte dançarinos encenaram uma dança de xinguilamento. Os dançarinos eram jovens do grupo que se ofereceram para atuar no papel de xinguiladores. Quem os instruiu nos rudimentos da dança do xinguilamento foi uma mulher, ela sim, xinguiladora na vida real. As tentativas e as falhas dos aprendizes, de um lado, e as correções verbais da comandante, do outro, permitiam destacar os traços salientes da dança de xinguilamento. Como sugerido na letra da música, xinguilar é primeiramente “dançar freneticamente” (cf. Anexos). No meio deste frenesi, se manifestavam os desentendimentos e os exageros dos aprendizes.

A dança desenvolve-se em três níveis: alto (os dançarinos dançam em pé), médio (os dançarinos dançam sentados) e baixo (os dançarinos dançam deitados no chão). Guiados pela comandante de ala, os dançarinos formam uma roda que se move em sentido anti-horário. As cabeças rodam e sacodem como se estivessem descoladas do resto do corpo. Os dançarinos avançam em pulinhos. As mãos levam-se ritmicamente à cabeça como que para afastar algo que está querendo entrar. Depois, os dançarinos se viram para o centro da roda e avançam de lado à direita, o tronco inclinado para frente, dando o impulso com a ponta e com o calcanhar do pé, enquanto as mãos juntas vão repousar numa anca, e, em seguida, na outra. Ao sinal do comandante, esta deslocção lateral interrompe-se e todos apontam com o dedo indicador um ponto no chão. Logo, os dançarinos se debruçam com a barriga no chão, movendo os braços estendidos em frente. Nesta posição, alguns batem vigorosamente as mãos no chão.³⁵ Este mesmo gesto é executado na posição de quatro. A seguir, os dançarinos assumem a posição sentada. Sempre orientados em direção ao centro do círculo, sentam-se no chão. Sem parar de sacudir as cabeças, esticam repetidamente e violentamente as pernas. Enfim, se rolam frenéticos no chão.

A avaliação dos jurados, que leva em conta a coerência entre a alegoria, a dança, a coreografia, a indumentária, a música, a teatralização e o entrosamento destes elementos, não premiara o grupo da Ilha. O *kakulu* encenado não lhe dera acesso a uma boa classificação. Esta mistura de verossimilhança e brincadeira, efetiva competência ritual mobilizada para fim lúdico, não tinha causado impacto positivo nos avaliadores. Entretanto, diante da *kalemba*, procurava-se uma competência ritual que o grupo da Ilha garantiria mais do que qualquer outro grupo.

Antes de prosseguir com a etnografia do ritual que se sucedeu às *kalembas*, apresentaremos duas outras ofertas por encomenda, das três que presenciámos, que nos permitem observar o funcionamento geral dessas cerimônias.³⁶

³⁵ A comandante tinha explicado repetidamente nos ensaios que não se tratava de bater, mas de esfregar.

³⁶ Um relato da terceira oferta por encomenda poderá ser lido nos Anexos.

Oferecer sob encomenda

Serviços rituais baseados na oferta alimentar e na dança de xinguilamento costumam ser encomendados ao grupo comandado por Duluadu. Estas prestações ocorrem especialmente por ocasião de inaugurações de empreendimentos. Os clientes podem ser particulares ou empresas públicas. Embora não se trate de uma regra que se aplique a todas as atividades de xinguilamento, as prestações dispensadas pelo grupo de Duluadu concernem, geralmente, à inauguração de estabelecimentos e empreendimentos ligados ao mar ou construídos na zona costeira.³⁷

As intervenções rituais que documentei eram deste tipo. Nos três casos documentados se tratava da inauguração de embarcações ou de serviços marítimos.

Aquilo que se realiza por ocasião destas inaugurações é designado pelo termo “tradição”.³⁸ Este termo português resume e traduz aproximativamente uma série de expressões em kimbundu, que pertencem à área semântica do “fazer” e do “trabalhar”.³⁹

Tem que fazer esta tradição para a coisa dar certo. Se você comprar um carro não vai fazer a tradição, mas vai à igreja para o padre abençoar, né? Essa bênção é da tradição (Tetê).

O trabalho prestado pelo grupo em ocasião de inaugurações é apresentado como necessário para lavar espaço, para dar força, para aquela atividade ter caminho aberto (Ti L.).

Quem explica nestes termos as atividades do grupo de xinguilamento é uma pessoa próxima ao grupo, que está a par das suas atividades, mas que não participa porque

a igreja não gosta de xinguilamento, se o padre souber, ele expulsa [essas mulheres]. É por isso que não me meto muito nessas coisas, por medo de ser excluído da minha fé católica.

Todos os depoimentos assimilam o trabalho de xinguilamento à bênção católica. Esta homologia coloca o primeiro em concorrência – ou propriamente em aberta oposição – com a prática católica. O caráter concorrente à prática católica é bem expresso, por exemplo, na separação temporal entre ambas quando ambas são solicitadas para uma mesma inauguração. A bênção

³⁷ Para entender a ambiguidade do termo xinguilamento (isto é, da dança de xinguilamento) vale referir que a dança de xinguilamento é solicitada em ocasiões particularmente cerimoniais a companhias de dança contemporânea. Assim por exemplo o Ballet Tradicional Kilandukilu exibiu a sua “peça” de xinguilamento por ocasião do aniversário da cidade de Luanda, na presença do Presidente da República.

³⁹ O termo *malonga* (literalmente “prato”), pode ser empregado metonimicamente.

católica acontece um dia antes ou depois da “bênção tradicional”. Seguramente por causa desta relação de associação/oposição à bênção católica, a tradição – comumente designada por termos da área semântica do “fazer” – é renomeada, pelos seus próprios praticantes, como uma “bênção tradicional”.

Quando associadas a inaugurações, estas prestações rituais se destacam por terem um caráter preliminar (abrir caminho, propiciar prosperidade ao negócio em questão). No entanto – como no exemplo do hotel no Ponto final anteriormente relatado⁴⁰ – já aconteceu estas prestações rituais serem solicitadas *a posteriori* de um problema. Neste caso, o ritual é a resposta a um sinal já manifestado de contrariedade à realização de um determinado projeto/empreendimento e se configura como uma remoção ritual dos obstáculos.

O ritual à *kalembe* de 2014 que será descrito nas páginas seguintes se enquadrava nessa lógica: não se tratava de um ritual propiciatório, mas sim de um ritual de reparação.

Os elementos pré-performativos e performativos que compõem estes rituais (mobilização do grupo, recolha dos ingredientes, preparação da oferenda, dança, oferenda propriamente dita, aspersão) se encontram igualmente no *kakulu*, mas os praticantes sublinham repetidamente, a mim e a outros interessados não entendidos, que não se tratava de *kakulu*.

Nas vésperas de um primeiro trabalho encomendado para a inauguração de novas embarcações, pergunto a Duluadu o que irão fazer.

Duluadu: Nós, o grupo de xinguilamento, vamos dar de comer ao mar por causa dos barcos que vão ir do porto para o Mussulo.

F.: É kakulu?

D.: Quem disse que é kakulu? O kakulu é a procissão para nós todos, é em novembro.

F.: Então, como seria este ritual em kimbundu?⁴¹

D.: Tolokalakala, estamos a trabalhar; tolobanga, estamos a fazer; trabalhaxi, trabalho tia iaxi, trabalho da terra.

Embora o fulcro da ação destes rituais seja idêntico ao do *kakulu*, eles se caracterizam por terem uma finalidade particular, sendo realizados sob encomenda de um comitente, sem qualquer vinculação ao calendário.⁴² O *kakulu* se distingue destes rituais por acontecer unicamente em novembro e por se realizar em benefício de “nós todos”.

⁴⁰ Recordando: “Como aconteceu na restinga da Ilha, no Ponto Final, onde queriam construir um hotel, tudo que construía durante o dia o mar levava à noite. Aí tiveram que chamar essas mães para fazer o xinguilamento e tiveram que construir cem metros mais para dentro”.

⁴¹ Esta conversa decorreu em português.

⁴² Durante um ensaio de dança, alguém pergunta a uma mais velha se no dia anterior – quando ela foi vista com outras mulheres na contracosta – estavam fazendo *kakulu*. Face à negativa categórica, um jovem do grupo, conhecido pelo espírito brincalhão, conclui: “Então estavam só ganhando dinheiro a toa. Diz kitari [dinheiro] já ta a rir!” provoca logo

Assumido que não se tratava de *kakulu*, a definição deste tipo de ação recorria a algumas perífrases que podiam, eventualmente, mencionar os agentes destinatários daquele que era qualificado, tanto em português como em kimbundu, “trabalho”. Contudo, esta menção aos agentes destinatários não resultava determinante para entender o tipo de ação em questão.

Quadro temporal e sequência de ação

A sequência de ação inclui a preparação e a cerimônia propriamente dita. A preparação consiste na reunião do grupo e no abastecimento dos materiais necessários. A cerimônia propriamente dita consiste na preparação da mesa, na dança em torno da mesa, na oferenda e na “lavagem” dos clientes.

A mobilização dos oficiantes se prolonga por dois, às vezes três dias, porque a preparação da comida que será oferecida (que pode implicar a compra de certos ingredientes fora do circuito alimentar usual) se faz no dia anterior à oferenda. A preparação acontece sempre na contracosta, no mesmo local, sob um toldo de lona que é ponto de encontro habitual de alguns pescadores. As pessoas chegadas ao sobado consideram esta lona como a sede do sobado. Ela abriga em permanência um bumbo (tambor), utilizado nestas oferendas, que me foi referido – por esses mesmos informantes – ser um atributo do sobado.⁴³

O processo ritual completo se prolonga por três dias, pois frequentemente o grupo permanece reunido até ao dia seguinte à oferenda. Esta permanência, às vezes justificada por detalhes práticos, como a espera da divisão da retribuição do trabalho ou a preguiça de voltar para casa no escuro depois de tanto cansaço, é, de fato, uma ocasião para prolongar o convívio iniciado na noite anterior à oferenda e se entregar ao prazer de dormir na contracosta, mesmo que seja inverno, quando as noites são frescas. O fato de se ausentar das casas, que distam, na verdade, poucas centenas de metros, durante dois ou três dias, apesar de ser repetidamente referido como cansativo, é menos um sacrifício do que uma ocasião para conviver, *sungular* (contar histórias), cantar. Afastando-se das casas, os membros do grupo se afastam igualmente das respectivas famílias, se concedendo o prazer de uma sociabilidade diferente da sociabilidade doméstica. Estas noites à beira-mar são ocasiões para reproduzir um modo de viver igual aquele que é visto como próprio dos antigos, no convívio e nas longas horas de conversa. O contato com a areia constitui mais um elemento desta revisitação de um modo de viver antigo, anterior ao asfalto, que passa a

enquanto os músicos estão cantando uma música em kimbundu que diz que com a medicina tradicional se ganha dinheiro.

⁴³ Ti José 20/4/2015.

poucas dezenas de metros. Este contato com a areia e esta renovação da familiaridade com o mar configuram uma etapa constituinte da sequência de ação.

No dia estabelecido, o grupo se desloca no lugar combinado, onde ocorre a cerimônia de oferenda propriamente dita. Neste lugar, é posta a “mesa”. Em cima de uma toalha branca colocada sobre o chão/areia dispõem-se comidas e bebidas que serão atiradas à água depois de uma dança.

Terminada a oferta, realiza-se a lavagem dos clientes.

Reunir o grupo
“Derramar aos quatro cantos”
Preparar a comida (possível variação dos componentes, inclusive das <i>pembas</i>)
Arriar a mesa
Dançar em estado de possessão
Oferecer
Lavar os clientes
Derramar o líquido de lavagem ao mar

Lógica ritual

Um elemento tido como consubstancial à eficácia do ritual é a presença dos espíritos ancestrais (*ilundu*). A necessidade da presença dos espíritos nestes rituais é localmente justificada em função da oferenda.

Kalundu é que dá de comer a Kyanda. Kyanda não aceita comida de uma pessoa qualquer, tem que ser kalundu que veste vermelho (Duluadu, 30/5/2014).

Estar em possessão seria, primeiramente, uma modalidade de oferecer. Em vista disso, os *kalundus* intervêm em algumas etapas do processo ritual: na preparação e na oblação da oferenda.

Considerando que a oblação acontece durante a dança, seria intuitivo associar a presença dos espíritos à dança. Esta correlação poderia levar a atribuir à dança e elementos associados (como a

música) um papel na indução da possessão. No entanto, outras observações levam a relativizar uma relação consubstancial entre dança e possessão. O fato do *kalundu* intervir, não apenas na dança associada à oferenda, como também ao longo da preparação da mesma, leva-nos mais facilmente a afirmar que o desencadear da possessão estaria na própria comida. Inclusive, nos rituais de adoção dos espíritos, a ingestão, ou até mesmo a simples visão da comida, é referida como sendo o principal desencadeador da vinda dos espíritos e um dispositivo essencial para a individuação e individualização dos mesmos. Os rituais do mar não constituem exceção a uma relação consubstancial entre possessão e comida. Nestes, a possessão é tanto consequência da visão e da manipulação dos alimentos, quanto pré-condição para a sua preparação e oferta.

O fato dos gênios do mar precisarem, para serem nutridos, dos espíritos ancestrais, isto é, dos espíritos *hereditários*, tem uma importante implicação. Para a realização da oferenda, mais importante do que a efetiva manifestação dos espíritos, é um tipo particular de relação com os mesmos. Embora a possessão intervenha na oferenda, constituindo de certa maneira a modalidade arquetípica do oferecer, mais importante do que estar efetivamente possuído é ter os requisitos de “possibilidade”. Logo, o fato de alguém ocupar uma posição genealógica que constitui a pré-condição para a herdar os espíritos é mais importante do que a possessão efetiva.

A lógica ritual que emerge destas considerações é que *quem* oferece conta mais do que *aquilo* que é oferecido e de *como* é oferecido⁴⁴. Esta interpretação da eficácia da oferta em termos de “quem oferece” permitirá avançarmos algumas hipóteses relativamente às dinâmicas subjacentes ao recrutamento dos participantes e à natureza dos agrupamentos rituais.

Ainda assim, a correlação existente entre a eficácia da oferta e possessão (segundo a qual o estado de possessão efetiva seria a consumação arquetípica do oferecer) se traduz em algumas idiosincrasias performativas, nomeadamente na simulação da possessão por parte de alguns dançarinos. Dançando e oferecendo, alguns fingem o estado de possessão. A dança de xinguilamento executada nestes rituais é assim, por alguns, chamada de “brincadeira”, sem que por isso se considere que a simulação afete o sucesso da oferenda.

Apesar do caráter quase abertamente simulado da possessão de muitos, a presença de pelo menos um espírito é, no entanto, igualmente tida como necessária em várias fases do ritual, em particular na preparação dos alimentos. Esta articulação entre um caráter aparentemente indispensável e, ao mesmo tempo, concretamente dispensável da possessão, encontra a sua explicação nas condições de possibilidade dos participantes.

⁴⁴ Prova da importância do oficiante, a literatura etnográfica documenta abundantemente as denominações e as competências dos especialistas rituais (Coelho, 2010). O especialista ritual das *iandas* é correntemente designado pelo nome “kilamba” (Carvalho, 1989; Coelho, 2010). Como anteriormente referido, o termo é conhecido na Ilha, mas atribuído à Kissama.

A eficácia do ritual parece residir em condições sempre anteriores à sua performance pública: antes da oferenda, em todo o processo da sua preparação (ter dormido na areia, ter reiterado uma ação própria do mundo dos mais velhos); antes da preparação, uma habilitação para preparar; antes da competência individual, uma capacidade informada por uma posição genealógica.

Preparar a comida de kyanda

O primeiro exemplo documentado foi a inauguração dos barcos que asseguram a carreira marítima de transporte de passageiros do porto de Luanda à Kapsoca (embarcadouro para o Mussulo). Para a inauguração de um empreendimento desta importância,⁴⁵ no qual estariam presentes autoridades civis e religiosas, o padre foi convidado a vir dar a bênção. Numa sede separada, no dia seguinte, haverá também o “ritual tradicional”.

No dia anterior ao ritual, Duluadu e o soba, que faz função de intermediário entre os comitentes e o grupo, aguardam na sede do grupo carnavalesco da Ilha a entrega do material necessário para a preparação da oferenda (alimentos, pratos novos, toalha). Duas senhoras descem de um carro e o motorista começa a descarregar uma grande quantidade de sacos do supermercado Jumbo. Duluadu e o soba decidem que convém levar tudo para a casa de Duluadu, mais próxima do ponto da contracosta onde está a tenda que é considerada sede do sobado, onde será preparada a oferenda. Duluadu e o soba entram no carro para indicar o caminho enquanto eu fico à espera. Pouco tempo depois eles voltam. O soba traz na mão uma garrafa de whisky que as duas senhoras lhe ofereceram, como manda a tradição.

No dia seguinte começa a preparação do ritual, ou seja, a preparação da comida que será oferecida pela tarde. Sob a lona que assegura alguma frescura diante do sol que já arde, sentadas na areia, todas as mulheres recrutadas por Duluadu trabalham, cada uma executando a tarefa que costuma assegurar nestas circunstâncias: descascando batatas, fritando-as, assando frangos.

Ainda estou descascando alho, hipnotizada pela quentura, quando Fina levanta de repente. No momento acho que este movimento improvisado é uma reação um pouco desmedida a algumas pequenas alterações que ocorreram mais cedo na repartição das tarefas. Este movimento parecia desproporcional, não só como reação, mas em si mesmo. É um ímpeto, mais do que uma intenção,

⁴⁵ Esta obra tem uma importância estratégica para a mobilidade urbana, porque visa encorajar os moradores da nova urbanização residencial do Kilamba a se servirem dos barcos para vir para o centro de Luanda, em vez de se deslocarem em viaturas particulares.

que faz Fina erguer vigorosa e rapidamente o seu corpo robusto de mulher já adulta. Quando começa a derramar refrigerante na areia, este comportamento me parece, mais do que desmedido, um tanto extraordinário. Tia Tetê, que está sentada trabalhando a meu lado, desperta a minha atenção – certamente entorpecida pela quentura e pelo alho. “O espírito já veio, não tira a foto?” Quem deambula aspergindo Sumol na areia, não é Fina. É Mana Joaquina. É esse o nome do espírito dela. Derramando na areia refrigerante e, a seguir, cerveja, o espírito traça uma linha ao longo do perímetro da lona, que delimita um dentro e um fora. Aquém desta marca, debaixo da lona, a partir deste momento, se desenvolve, protegida, a atividade ritual⁴⁶.

Mana Joaquina é um *kalundu*, um espírito ancestral. Os *ilundu* (pl.), espíritos ancestrais, têm por função revelar agressões, desvendar feitiços, castigar maus comportamentos e executar tarefas rituais. Eles se distinguem uns dos outros pelas respectivas competências rituais. Os *kalundus* em geral, se diferenciam dos santos pela sua ação “mais brava”, enquanto os santos, que também podem se manifestar através de possessão, são tidos como mais mansos.⁴⁷

À primeira vista, Mana Joaquina age como poderia agir Fina, trabalha como poderia trabalhar Fina, fala com a voz de Fina. Mas fala apenas kimbundu, língua que Fina domina pior que o português, e mal entende o português, usando apenas algumas expressões básicas nesta língua. Se à primeira vista Mana Joaquina age e fala como poderia agir Fina, sua ação se distingue pelo excesso, pelo exagero.

O tom e o volume da voz aumentam. Este fenômeno não é uma prerrogativa exclusiva do espírito. Quando alguém passa repentinamente do português para o kimbundu, passagem que frequentemente se associa a uma ênfase num discurso, à repetição enfática de um conceito, constata-se este mesmo fenômeno de elevação do tom e do volume na voz. O acréscimo da ênfase e do engajamento emotivo no discurso ou na discussão se associa à troca de língua, como se uma maior adesão ao discurso despertasse o kimbundu, enquanto o português se associa a um registro

⁴⁶ Esta ação de circunscrição espacial e, ao mesmo tempo, de inauguração de uma nova etapa temporal e qualitativa do processo ritual, em uma segunda ocasião foi referida como “derramar aos quatro cantos”. Este rito é conhecido pelo nome de *kújikùlà dikàngà*, que significa “desobstruir, romper a distância com o outro mundo” (Coelho, 2010 : 118). No caso documentado por Coelho, o líquido aspergido que inaugura o rompimento da distância do outro mundo é um “líquido lustral” designado *dibònzò*, nome que derivaria do verbo *kúbònzà*, “aspergir”, “benzer” (*Idem* : 117). Composto por água, vinho de palma e cerveja de milho, a sua aspersão visa purificar o lugar e os participantes (*Ibidem*). Esta etapa ritual antecipa, na descrição do autor, a disposição da mesa (*Ibidem*). Mais do que a variação do líquido no caso que presenciei (Sumol em vez de água, vinho de palma e cerveja de milho) importa destacar o fato desta ação ser executada pelo espírito. Isso aponta para uma concentração no espírito das ações marcantes da sequência ritual, que na literatura etnográfica anterior são competência do *kilamba* (*Idem* : 118), o sacerdote a que não é atribuído um estado de possessão. Valerá então observar a concentração da ação ritual em um único agente ritual (em um espírito manifestado). Um processo semelhante de circunscrição é atestado por Cortes no seu ensaio relativo à construção da habitação muxiluanda. Esse procedimento (que acompanha um outro, mais complexo, em que duas crianças colocam moedas antigas e *dikoso*) é justificado pelos seus interlocutores pelo fato de que não se pode saber se no local onde se está erguendo a casa existem ou não *ilundu*. Caso existissem, a não propiciação dos mesmos provocaria *miondona*, o que incomodaria os futuros habitantes da casa (Cortes, 1960: 166). Essa oblação parece, então, orientada por uma preocupação profilática.

⁴⁷ Cf. capítulo VI.

mais compassado e distanciado. O revezamento entre Fina (que fala habitualmente em português) e Mana Joaquina (que só fala kimbundu) se associa a esse acréscimo de tom e de ênfase da fala.

Mana Joaquina reconhece todos os presentes, dirige-se e refere-se a eles pelo seu nome. Os presentes dirigem-se e referem-se a ela pelo seu nome também. Mana Joaquina se refere a Fina ora pelo seu nome (“Mana Fina”), ora pelo nome genérico de *katul* (médium). Mana Joaquina não pode obviamente se dirigir a Fina, visto que a sua agência e a da médium se excluem mutuamente. A atitude de Mana Joaquina não é a mesma diante de homens e mulheres. Ela exhibe uma severidade muito maior com os primeiros. São estes as vítimas preferenciais das suas interpelações, das suas queixas, das suas invectivas verbais e, às vezes, das suas surras. Mana Joaquina é acessível à interlocução e fala palavrões. Os presentes interagem com ela como de igual para igual. A presença de Mana Joaquina não desperta uma particular deferência. Tia Ana tinha anteriormente me explicado que o espírito da Fina estava “junto a nós”, como uma presença familiar. Embora o comportamento exuberante e tom de voz elevado façam notar a sua presença, ela não é o centro da atenção. Os presentes interagem com ela de igual para igual, e a sua presença não faz com que eles parem de interagir entre si. A presença de Mana Joaquina, a substituição de Fina por Mana Joaquina, parece não mudar o registro de interação, a não ser o fato de todos passarem a usar o kimbundu como veículo de comunicação principal.

Depois de marcar sua chegada pela aspersão do Sumol e da cerveja, Mana Joaquina volta a se sentar e descascar batatas, tarefa que, antes da sua chegada, Fina, o seu *katulo*, estava executando. Talvez interpelado por alguém entre os presentes, logo o espírito trava uma discussão. Queixando-se de ser obrigada a trabalhar muito, Mana Joaquina pede dinheiro. Virando-se para Duluadu, Mana Joaquina ordena “kitari!” (“dinheiro!”), injunção à qual Duluadu não pode senão obedecer, mesmo a contragosto, colocando na areia quinhentos kwanzas,⁴⁸ que Mana Joaquina cobre de areia com o pé. Depois desta exação, Mana Joaquina continua trabalhando normalmente durante uns bons quinze minutos, descascando batatas. Nguxi, o colaborador de Duluadu, entra em discussão com ela.⁴⁹ A alteração se agrava, e agora Mana Joaquina está puxando Nguxi, que estava comodamente sentado num banco, pela boca da calça. Duluadu tenta interceder em favor do seu colaborador, procurando convencer o espírito a largar a faca que segura na mão (a faca que estava usando para descascar batatas). A discussão entre um bêbado (Nguxi) e um espírito parece um tanto cômica, contudo Mana Joaquina não larga a faca. Os *kalundus*, de fato, têm fama de serem brabos. Durante a discussão, a atenção dos outros só desperta nos momentos mais dramáticos, quando sentem o dever de mediar. De resto, continuam cada um a tratar da sua tarefa.

⁴⁸ Pouco menos que cinco dólares americanos.

⁴⁹ Essa descrição, que pode parecer demasiado pormenorizada, visa permitir a caracterização de Mana Joaquina como exemplo de *kalundu* manifestado. Considerando o interesse destas interações, apresenta-se nos Anexos uma etnografia integral.

Através de uma torção do tronco à direita e à esquerda, como que para se espreguiçar, Mana Joaquina cede novamente espaço à Fina. Dando conta do revezamento, Duluadu entoia uma espécie de pequena cantiga que acaba de inventar. Nessa pequena cantiga, improvisada em kimbundu, Duluadu chama Fina pelo seu nome e lhe pede de volta o dinheiro que Mana Joaquina lhe extorquiou. Mostrando estranhamento, Fina se esquivava da devolução do dinheiro. Ela não pode saber o que Mana Joaquina faz. Duluadu lhe cobra, também, por Mana Joaquina ter batido no Nguxi. Sem mostrar culpabilidade, mas antes uma certa cumplicidade com as idiossincrasias do seu espírito, Fina responde, meio que sorrindo, que Mana Joaquina “tem mania de lutar”.

Enquanto tudo isto acontecia e Mana Joaquina estava presente, chegaram os comitentes da oferenda, dois representantes do Instituto Marítimo. A atenção geral se concentrava na discussão entre Mana Joaquina e Nguxi, e a chegada dos comitentes fora quase ostensivamente ignorada. Esta falta de atenção diante de pessoas “finas”, que vinham descendo de carros e que ainda por cima se encontravam ali na qualidade de comitentes do ritual, parecia colocá-los em uma posição de espectadores mal informados acerca da interação que presenciavam, cujo caráter, com certeza em boa parte enigmático, fazia parte do “pacote ritual”, informava a eficácia da ação no seu conjunto.

Havia nesta situação uma outra presença de fora e ao mesmo tempo significativamente envolvida na situação. Era a minha. A minha presença não suscitou nenhuma atenção da parte de Mana Joaquina. Aliás, ela parecia não me ver. Mais exatamente, ela respeitava no espaço a minha presença física, mas não parecia perceber para lá do meu corpo um sujeito susceptível ou merecedor de interação. Registei com certa satisfação o fato dela ter passado a meu lado sem me bater. “Ela não pode, não lhe conhece!”, me explica Duluadu. Tia Tetê cobra a Duluadu o fato de não ter me apresentado à Mana Joaquina, e promete fazê-lo mais tarde, quando ela retornar para a oferenda.

As malongas de comida e “a comida de sereia”⁵⁰

A refeição é à base de carne, batatas e doces.⁵¹ A comida servida nos pratos é caldeirada. Há também frango grelhado. A comida será cuidadosamente colocada em pratos dispostos sobre a “mesa”. Logo o conteúdo dos pratos será deitado à água. As batatas são cozidas (na caldeirada) ou fritas (como acompanhamento do frango grelhado). Doces, como bolachas e outros de fabrico industrial, também não faltam. A oferenda não contém nenhum ingrediente de origem animal que

⁵⁰ Como será descrito adiante, este composto líquido ou líquido-sólido tem dupla função: é aspergido por Duluadu e, nos trabalhos sob encomenda, utilizado para lavar os presentes. O líquido serve essa dupla função em três etapas: aspersão, purificação, aspersão. No trabalho de Duarte de Carvalho, o composto é chamado de “dikoso” e serve as duas funções mencionadas (Duarte de Carvalho, 1989: 299). No trabalho de Coelho, parece existir uma diferença entre a “água lustral” empregada na purificação prévia dos participantes e a seguir aspergida, e o “dikôsô”, com que é feita a “bênção” (Coelho, 2010: 115).

⁵¹ Numa outra oferta, havia também macarrão temperado com tomate.

venha do mar. Se se preparar algum prato à base de peixe, destina-se à alimentação dos oficiais durante o trabalho, nunca à oferta. Reforçando o caráter terrestre da comida oferecida ao mar, o vegetal que acompanha a carne é um tubérculo, as batatas. Trata-se de infundir algo substancialmente diferente.⁵² A combinação de dois pratos, frango grelhado e caldeirada, assim como o sortimento de doces, respondem à lógica de agradar gostos individualizados e diferenciados, aparentemente decalcados em gostos humanos.⁵³ Sublinhando o caráter individual do consumo, a comida é cuidadosamente servida em pratos.

A comida nos pratos é uma refeição “como para humanos”. Diferente é o caso da “comida de sereia”. É Tia Ana que trata da sua preparação⁵⁴. Compõe-se de mandioca, banana, cana de açúcar, feijão, milho, dendê, vinho, água, cerveja, gasosa.⁵⁵ Os ingredientes sólidos que não se apresentam já em grãos (mandioca, banana, cana de açúcar) são cortados em pedaços. Nada é previamente cozinhado. O sol assegurará a transformação do preparado em comida de sereia propriamente dita, através da fermentação. Concluída a mistura dos ingredientes, como um cozinheiro que termina a preparação de um prato com um toque final, Tia Ana coloca *pemba*⁵⁶ vermelha. A *pemba* é o único ingrediente que não se encontra à venda no supermercado, onde neste caso os clientes foram comprar a comida necessária para a preparação da oferenda. A *pemba* é vendida na praça (no mercado), e por isso a sua aquisição não pode nem deve ser delegada ao cliente. Só os oficiais sabem que *pemba* comprar, onde e a qual vendedor. No mercado a *pemba* é vendida em barra. Para ser utilizada, rala-se com uma faca de maneira a reduzi-la a pó. Apesar da minha vontade, na véspera não me foi dada a possibilidade de acompanhar as mulheres ao mercado onde foram comprar a *pemba*.

Uma vez acrescentada a *pemba* à comida de sereia, o preparado é posto no sol durante algumas horas para fermentar.

⁵² Nesta perspectiva pode ser lida a oferta, entre outras bebidas, da água mineral.

⁵³ A caldeirada é uma componente essencial da oferenda. Em ocasião posterior, constatando que todas as batatas tinham sido cortadas para fritar e não tinham sobrado batatas para a caldeirada, Tia Tetê, a mais velha do grupo, ficou bastante zangada. Vale salientar que a caldeirada é assinalada por Ribas, no seu ensaio de gastronomia angolana, como um prato das grandes ocasiões festivas (Ribas, 1989:20).

⁵⁴ Como no caso da encenação carnavalesca.

⁵⁵ Numa ocasião anterior, Tia Ana indicara uma composição ligeiramente diferente. A receita levaria mandioca, banana, cana de açúcar, milho, *ginguba* (amendoim) e *kikuanga*.

⁵⁶ Pó de origem vegetal.



A comida de sereia

A dança de xinguilamento

Por volta das 15 horas, o grupo se desloca para o Ponto Final, onde será posta a mesa da oferenda. A representar o Instituto Marítimo, estão presentes dois funcionários, um homem e uma mulher.⁵⁷ Uma toalha branca é estendida na areia da contracosta. O cromatismo se declina em três polos: vermelho, branco e preto. Os oficiantes estão trajados de vermelho, cor exigida para o ofício. O traje se compõe de quimones⁵⁸ e panos vermelhos. Os oficiantes vestem fitas em tecido (*jizembas*) vermelhas, brancas e azuis, a tiracolo. Usam fios de contas (*missangas*) vermelhas, brancas, pretas e *vunji* (que misturam as cores vermelha, branca e preta).⁵⁹ Outros elementos do ritual correspondem a esta mesma organização do cromatismo em três polos, como por exemplo a pomba utilizada no preparo da comida ritual.

Sobre a toalha branca são colocadas, por esta ordem, latas de refrigerante, garrafas de cerveja e de água mineral. Depois coloca-se os pratos (*malonga*). Os pratos brancos, cheios de comida, são dispostos com cuidado, a distância regular um do outro. Ao lado da mesa (isto é, da toalha) está a bacia com a “comida de sereia”.

Algumas meninas que estão aproveitando o dia de praia vêm fotografar este espetáculo curioso, oferecendo em troca as batatas fritas que estavam comendo. As batatas recebidas são colocadas nos pratos.

⁵⁷ A mulher diz nunca ter visto um “trabalho da tradição” a não ser na televisão, mas comenta favoravelmente a iniciativa. Quem arranhou este trabalho para o grupo de xinguilamento é um funcionário de uma entidade ligada ao Instituto. Filho da Ilha, ligado por laços de parentesco aos membros do grupo, ele participa ativamente na vida recreativa local. Ele também veio presenciar o ritual e explica que recomendou aos chefes a efetuação do ritual argumentando que “na dúvida, melhor fazer a tradição”.

⁵⁸ Este é o nome da blusa de pano que compõe o traje tradicional feminino luandense (cf. capítulo II).

⁵⁹ Nas *jizembas* o azul faz a função do preto.



A “mesa”

Antes de começar a dança, os dançarinos vão molhar os pés na água. Este comportamento pode ser facilmente explicado em termos funcionais: arrefece os pés antes do contato com a areia quente durante a dança. No entanto, vale observar que Tia Ana também molha os pés na água, embora não tome parte na dança. Tia Ana toca, e adiante falaremos dessa sua função, avançando algumas interpretações acerca do seu papel. A percussão é composta por uma bacia, tocada por Tia Ana, e por um *bumbo*, tocado por Nexi.⁶⁰ As tocadoras estão sentadas a alguns metros de distância da mesa.

Quando Duluadu faz sinal para se começar a tocar, Mana Joaquina parece estar de novo presente, porque Fina ficou um pouco afastada dos outros, com o olhar vazio, e Cassessa já a chama pelo nome do espírito.

Este novo revezamento entre Fina e Mana Joaquina deve ter acontecido na hora de pôr a mesa (o anterior aconteceu enquanto o grupo estava preparando a comida), porque na altura de começar a dispor as iguarias sobre a toalha, Fina ainda estava lá, e os outros a chamavam pelo seu nome. Ademais, Fina foi a única a não ir molhar os pés na água, encontrando-se, talvez, já em estado de espírito na hora do início da dança.

A dança se estrutura em três níveis: alto, médio e baixo. Dança-se primeiro em pé, depois em posição de quatro e, enfim, deitado. No final, os dançarinos voltam a dançar em pé. A dança acontece em volta da mesa, mas em certo momento se desloca à beira da água, para depois regressar à mesa. Não é fácil dizer quando começa e quando acaba a dança. Esta questão se inscreve numa

⁶⁰ No capítulo I vimos como a percussão típica do xinguilamento (como também do gênero carnavalesco *semba*) é a bacia em lata. Com base nesses depoimentos (cf. capítulo II), a presença do *bumbo* poderia ser considerada uma introdução recente. Cabe aqui lembrar como Ti José associou o bumbo ao sobado.

questão mais ampla: se a dança faz parte de uma sequência ritual mais abrangente ou se as sequências rituais são subordinadas a uma sequência dançada mais ampla. Esta questão retoma a natureza complexa destas cerimônias e relaciona-se com outra incerteza: são dançarinos encenando a possessão ou são espíritos que estão dançando? A oferenda pode ser entendida como uma parte da dança, pois os dançarinos levam os pratos à água sem parar de dançar. Ou então, pode dizer-se que a dança faz parte da oferenda. Terminada a oferenda dos alimentos, a ação sintoniza-se num registro mais teatral. Um pequeno *sketch* marca o prelúdio da lavagem dos clientes. Esta segunda parte da ação – que deixa progressivamente de ser dançada para se tornar mais teatral e mais ritual – continua, no entanto, sendo acompanhada pela percussão.

Vejamos a partir do começo. Ao apito de Duluadu, se forma um círculo de dança em volta da mesa que se movimenta em sentido anti-horário. Duluadu é o primeiro da fila, Mana Joaquina (o espírito) o segue. Atrás dela, segue Tia Tetê (a mais velha e experimentada do grupo). Atrás desta, os outros. Duluadu dirige a dança. Os outros imitam o que ele faz. O soba integra a dança. Em volta da mesa, os dançarinos avançam em círculo com pulinhos, dois à direita e dois à esquerda. Diferentemente da imitação carnavalesca, os braços nesta fase não sobem à cabeça, estão relaxados, simplesmente acompanhando o movimento de avanço. Esse movimento dos braços pode ser mais ou menos vistoso, dependendo do estilo individual do dançarino. De vez em quando, imitando Duluadu, os dançarinos giram em torno de si mesmos.



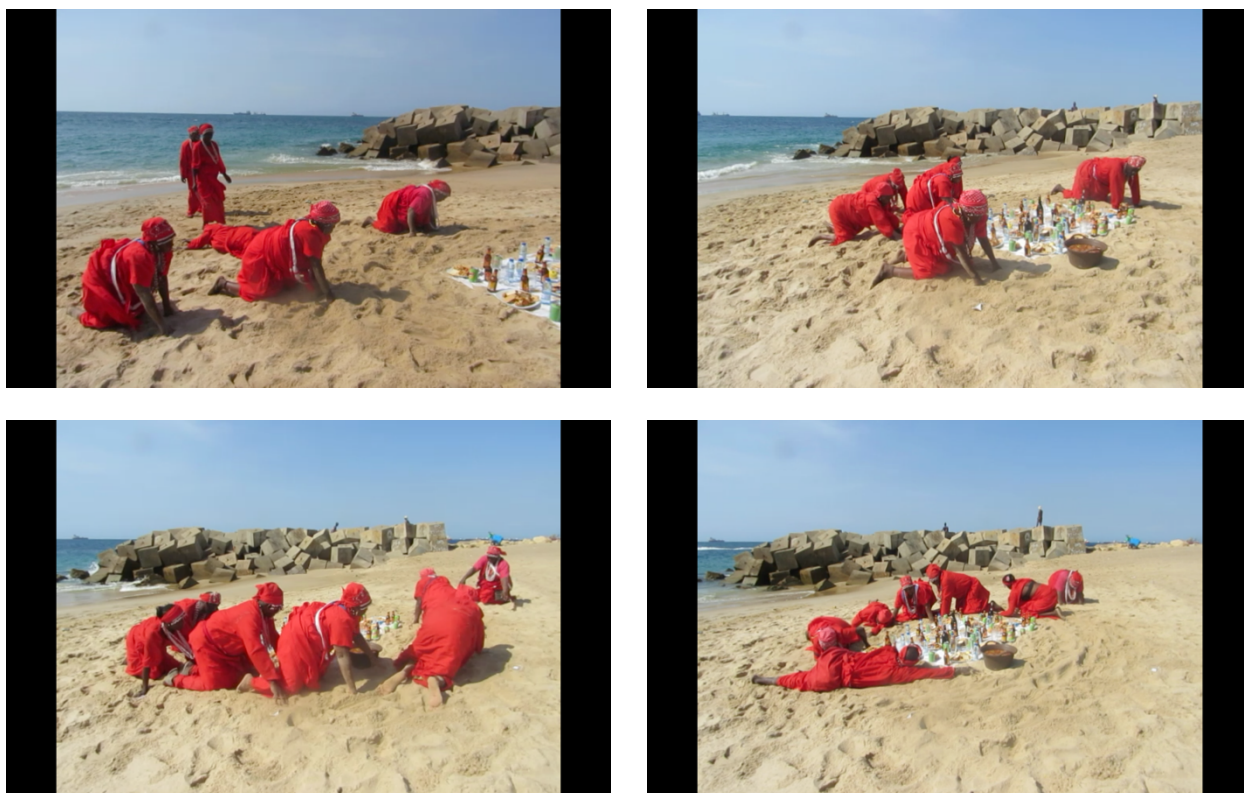
Detalhes da dança de xinguilamento

Depois os dançarinos voltam-se para o centro da roda e começam a avançar de lado. As mãos percutem o ar em frente e as cabeças balançam vigorosamente. Esse frenesi termina numa pausa. Reclinando-se em frente, os dançarinos apontam com o dedo para o chão. Logo recomeçam a avançar de modo descontraído. Quando se dança em pé o olhar também é descontraído.



Detalhes da dança de xinguilamento

Os dançarinos seguem agora em fila atrás de Duluadu e vão à beira do mar antes de voltarem a dançar em redor da mesa. Durante esta sequência, Mana Joaquina se mantém um pouco à parte. Comparada com a dos outros, sua dança mantém certa autonomia. Ela nem sempre imita os movimentos iniciados por Duluadu, e por vezes ensaia novos movimentos, que os outros podem seguir. A dança é assim governada pela tensão que se estabelece nesta dupla liderança: Duluadu, o “mestre”, de um lado, e Mana Joaquina, o espírito, do outro. Mana Joaquina encarna o lado mais espontâneo da dança. Atrasando ou antecipando o revezamento das sequências que Duluadu tenta impor, ela desafia-o como líder. A capacidade dos demais dançarinos reside na dupla atenção ao comando coreográfico de Duluadu, de um lado, e às improvisações inspiradas do espírito, do outro. A dado momento, Mana Joaquina se atira dando uma cambalhota. Tia Tetê e Tia Belita a imitam. Mana Joaquina se rola na areia engatinhando e, ao ritmo da música, procede em direção à mesa. As outras duas e, a seguir, todos os outros, ainda guiados por Duluadu, a seguem.



Evolução da dança

Todos agora se encontram em posição de quatro em volta da mesa. Avançam engatinhando em direção à comida, sacudindo o busto e abanando o traseiro, como a imitar animais. Puxam os olhos e alongam o nariz. Estão cheirando. Fingem que apanham comida com a boca. Enfim, os dançarinos rolam e se esticam na areia, como a descansar por alguns instantes.⁶¹

Com um tremelique, a ação recomeça. Ao comando de Duluadu todos se levantam e recomeçam a dançar, em pé, em volta da mesa. Mana Joaquina se destaca novamente e vai em direção das tocadoras. O espírito executa alguns toques de dança de frente para as tocadoras, em sinal de cumprimento, antes de uniformizar novamente a sua dança à dos outros.

Desde o começo, Nexi entoia uma mesma cantiga, constituída por um único verso: “ê Pujalunga, êêê Pujalunga”. Tia Ana repete o curto refrão não semântico: “ê êêê ê”. *Pujalunga* é o mar. É para ele que estão cantando. Durante todo o tempo da dança, Duluadu assobiou o seu apito. O contexto sonoro da dança é desenhado pelos toques de bacia e de bumbo, pela cantilena que se repete e pelo apito.⁶²

⁶¹ Revendo este momento da sequência filmada, a Tia Ana, particularmente entendida no xinguilamento e na sua dança, comentará “estão a dormir”.

⁶² Valerá acrescentar algumas considerações sobre o apito. Esse instrumento é muito usado nas danças carnavalescas. Entretanto, etnografias anteriores dedicadas aos agentes do mar assinalam a presença de um aerofone (a flauta *mbéndù*), soprado pelo sacerdote (229*uilamba*) para chamar os “gênios dos lugares” (Carvalho, 1989: 292; Coelho, 2010: 117, 124). Nas etnografias anteriores dedicada aos agentes do mar, a fala do *kilamba* é o elemento sonoro principal

Chamados por Duluadu, os dançarinos recompõem o círculo em torno da mesa, repetindo a sequência do começo: virados para o centro da roda, percutem o ar com as mãos, depois param e apontam o chão com o dedo. O sinal para executar este cumprimento (apontar o chão com o dedo) é comunicado por Duluadu através de uma modulação particularmente estridente do seu apito.⁶³ Nos dois momentos em que a dança parou e os dançarinos apontaram para o chão, Nexi e Tia Ana também interromperam a cantiga e cumprimentaram, em uníssono, entoando um forte e longo “iêêê”. É a partir deste momento que se vão buscar os pratos para ir atirar o conteúdo à água. O foco da ação se desloca para junto ao mar.

Algumas observações complementares sobre a dança de xinguilamento

Quando é executada em pé, a dança de xinguilamento parece sugerir uma locomoção bizarra. Os dançarinos avançam a pulinhos, fazendo dois apoios com a perna direita e dois com a esquerda. O caráter inusitado desta locomoção era acentuado pelos aprendizes da dança de carnaval com o uso dos braços, o que não parecia nada natural. Os aprendizes levavam à cabeça a mão direita enquanto avançavam com o pé direito, e a mão esquerda quando avançavam com o pé esquerdo.⁶⁴ A modalidade de deslocação própria da dança de xinguilamento é assim representada como antipódica à locomoção ordinária (onde ao avanço do pé direito corresponde ao avanço da mão esquerda e vice-versa).⁶⁵ Quando avançam na lateral, os dançarinos do xinguilamento o fazem mantendo os pés paralelos e dando o impulso alternadamente com a ponta do pé e com o calcanhar.

Depois da oferenda, os meus interlocutores se referiam à dança de xinguilamento executada na contracosta pelo verbo “sandar”.⁶⁶ Em concreto, “sandar” não seria o que todos estavam fazendo, mas especificadamente o que Fina (a mulher que “estava de espírito”) fazia.

Segundo o cenógrafo e folclorista Roldão Ferreira, sandar é “sapatear imitando os animais, por exemplo o galo”.⁶⁷ A imitação dos animais – sempre segundo Roldão Ferreira – seria uma característica distintiva das danças dos povos bantos. Sem entrar no âmbito desta generalização que foge à abrangência da nossa análise, a imitação do comportamento animal é particularmente evidente na sequência de dança de xinguilamento descrita, quando os dançarinos dançam em

(Carvalho, 1989: 289; Coelho, 2010: 115). Este elemento falado encontra-se ausente nas cerimônias descritas no texto. A única fala que intervém é a do espírito.

⁶³ Óscar Ribas pronuncia-se sobre este gesto da forma que se segue: “Para rogar justiça, basta bater com as mãos no chão, invocando o nome da entidade justiceira. O simples toque do dedo no solo, efectuado por pessoa qualificada, depois aplicado em assinalamento no interessado, transmite o prodígio de suas virtudes” (Ribas [1958] 2009: 33).

⁶⁴ Este movimento não se verificou na dança de xinguilamento em uso ritual.

⁶⁵ Este modo de avanço foi executado somente por uma das dançarinas que atuam na dança em uso ritual.

⁶⁶ O termo seria um aportuguesamento do verbo *kusanda*, para o qual Óscar Ribas propõe a tradução “esgravatar”. O folclorista sublinha o facto de a ação de dançar xinguilamento merecer uma designação própria diferente do verbo dançar (*kukina*) (Ribas, [1958] 2009: 96).

⁶⁷ Comunicação oral.

posição de quatro.⁶⁸ Quando avançam engatinhando em direção à comida disposta na mesa, sacudindo o busto e abanando o traseiro, os dançarinos *são* animais. Nesta posição, de quatro, eles repuxam os olhos, dirigindo-os de um lado ao outro, e alongam o nariz, pois estão cheirando. A expressão do rosto parece transfigurar-se em função desta supremacia do olfato. A transfiguração em animais é ainda mais clara quando, logo a seguir, se aproximam da comida com a boca, esticando uma das “patas” posteriores, como que para evocar o esforço.

Esta sequência culmina numa espécie de adormecimento (“estão a dormir” – comentará Tia Ana). Os dançarinos se espreguiçam no chão e fecham os olhos, para uma pausa da qual se recuperam através de tremores.

A oposição entre a dança em pé e a dança em posição de quatro é claramente expressa pelas diferenças do olhar. O olhar contribui para a caracterização de *quem* dança: na dança em pé, quem dança são pessoas, embora, em alguns momentos, elas apareçam possuídas por espíritos. Na dança em posição de quatro, quem dança *são* animais.

Enquanto se dança em pé, o olhar de Fina, aliás, de Mana Joaquina, o seu espírito (os espíritos do xinguilamento atuam e dançam de olhos bem abertos), se movimenta do chão para acima da linha do horizonte. Quando o olhar se eleva acima do plano horizontal, é acompanhado por uma ligeira queda atrás da nuca. Este requebro é típico das danças extáticas e se associa a algum prazer. A expressão configura uma tensão entre a concentração (cabeça ligeiramente reclinada para a frente e olhar abaixo da linha horizontal) e o prazer (cabeça ligeiramente reclinada para trás).

Como examinaremos mais detalhadamente a seguir, a presença do espírito é perceptível pela modificação do olhar (tanto que arregalar os olhos é o elemento principal da encenação do estado de possessão por parte de quem não está de espírito, chamado *maebo*). Esta alteração do olhar indica o consenso implícito acerca da ideia de que estar de espírito é, em primeiro lugar, *ver*, *enxergar* as coisas de outra maneira.

Na representação carnavalesca da dança de xinguilamento, as mãos são levadas ritmicamente à cabeça, como que para afastar algo que está querendo entrar. Na dança de xinguilamento ritual, este mesmo gesto de percussão do ar não evoca a mesma impressão. Na caracterização carnavalesca encenada por aprendizes de jovem idade, os espíritos parecem presentificados enquanto objetos de expulsão. Na dança a uso ritual, os espíritos são agentes ativos da expulsão de forças adversas. Na dança a uso ritual, o gesto de percussão do ar parece direcionado a um agente externo contra o qual se está travando uma batalha. Esta representação gestual é coerente com a natureza dos espíritos, cuja função principal é caçar feiticeiros e desfazer malefícios

⁶⁸ Não será inapropriado interpretar nesse sentido a locomoção homolateral adotada por alguns dançarinos na dança de xinguilamento. A locomoção homolateral é uma característica tipicamente não humana, oposta à locomoção humana (contralateral).

(cf. capítulo VI). A possessão é um instrumento de luta contra o mal encarnado pelos feiticeiros. No caso da imitação carnavalesca, a possessão é a luta entre um mal caracterizado, talvez, por um espírito e outras componentes resistentes da pessoa. Embora cúmplice e jocosa, esta caracterização carnavalesca efetuada por jovens, em princípio pouco conhecedores do xinguilamento ritual, parece condicionada a uma ideologia contemporânea dominante, que diaboliza os espíritos. A dança de xinguilamento carnavalesca evoca simplesmente a possessão: os dançarinos encenam a possessão, representam o fato de serem possuídos. Ao contrário, na dança de xinguilamento ritual, os agentes da dança são espíritos ritualmente construídos. São os espíritos que dançam, mesmo que os dançarinos não sejam efetivamente possuídos. O agente dançante é caracterizado enquanto espírito.

Lógica da oferta ritual

Um princípio que governa a oferenda é que nem todos *podem* oferecer e nem todos *sabem* fazê-lo. A eficácia da oferta é o resultado da combinação da agência como intenção, da agência como competência e da agência como legitimidade.

A importância da intencionalidade no oferecer não pôde ser apreciada durante as oferendas documentadas. No entanto, quando contei aos membros do grupo que na noite de passagem de ano tinha feito um buquê de flores que gostaria de entregar a *kyanda*, esta intenção, longe de ser desencorajada (pois eu não seria tecnicamente competente para oferecer), foi aprovada. A oferta não pôde ser realizada naquela noite, pois havia um segurança que impedia, por precaução, que as pessoas se aproximassem da água. Se eu dissesse que era para *kyanda*, o segurança teria deixado – observaram as minhas interlocutoras. O fato de impedir a entrega de um presente já prometido seria, talvez, um motivo de preocupação para o segurança e uma razão suficiente forte para abrir mão das instruções recebidas. Impedir a concretização da oferenda seria, neste caso, interromper um ato ritual já meio realizado pela intenção declarada na explicação. Todavia, as minhas companheiras reconheceram que seria melhor entregar a oferta num contexto mais privado, sem ter que dar explicações.

A oferenda ritual tal como é socialmente praticada não é, contudo, governada por uma intencionalidade individual, mas sim por outras condições asseguradas pela competência, pela legitimidade e pela combinação das duas.

Primeiramente, para oferecer é necessário *saber* oferecer.⁶⁹ Esta competência seria adquirida bastante precocemente pelos habitantes da Ilha de Luanda, praticantes destas tradições. Quando fui

⁶⁹ No seu trabalho sobre o ritual *puya*, Humphrey e Laidlaw investigam a relação entre intencionalidade e ritual (mais especificadamente, oferenda). O ritual define-se pela modificação da intencionalidade habitual do gesto (Humphrey e Laidlaw, 1994: 64 e seguintes).

mostrar a Tia Ana a gravação em vídeo de uma oferenda, as crianças da casa, que logo se precipitaram para assistir, observaram-me: “as coisas estão embora⁷⁰ a voltar”. Para saber oferecer, é preciso saber observar a ondulação e lançar a oferta logo após a rebentação, na ressaca da onda. Esta competência exige um disciplinamento do olhar. Uma vez a comida atirada à água, não se pode mais olhar para ela, deve-se logo virar costas. Apesar das nossas boas intenções, eu e os amigos que me acompanharam no primeiro dia do ano para a oferenda do buquê estávamos tecnicamente errados ao olhar devotamente para o buquê enquanto ele desaparecia lentamente entre as ondas.

Mas o aspecto mais saliente da oferenda será, antes da técnica, a legitimidade do agente para efetuar a oferta. Assim, nas oferendas que presenciei, observei que nem todos os que participaram da dança iam lançar as iguarias ao mar. Só Duluadu, Mana Joaquina, Tia Tetê, Tia Belita e Cassessa davam de comer, enquanto os demais dançarinos se limitavam a carregar os pratos até a beira-mar e passá-los aos oferentes. Nguxi, que, embora trajando de vermelho, não dançou, apenas presenciou na qualidade de assistente, levava os pratos aos oficiantes e recuperava os pratos vazios.



A oferta e a aspersão da comida de sereia

A oferenda das bebidas é menos restrita do que a oferenda das comidas. Ainda assim, persiste uma diferenciação entre os participantes que faz com que nem todos possam oferecer *qualquer* bebida. Se no caso das comidas a diferenciação estabelece quem pode e quem não pode oferecer, no caso das bebidas, a diferenciação opera estabelecendo quem pode oferecer e o quê. Uma hierarquia das bebidas associa-se à hierarquia dos habilitados a oferecê-las.

Todos os que dançaram podem lançar as garrafas de cerveja, de água mineral e de refrigerante, que são as bebidas que se encontram em maior quantidade sobre mesa. Quem auxiliou

⁷⁰ No uso angolano, este advérbio significa “ainda” ou, neste caso, “no entanto”.

a cerimônia sem tomar parte na dança (como por exemplo o Nguxi) não pode atirá-las: só pode abri-las e confiá-las a alguém que dançou.

Só os que lançaram as comidas podem oferecer, além destas bebidas mais comuns, aquelas mais valiosas, como os vinhos, licores e destilados, presentes em menor quantidade sobre a mesa. O soba constitui um caso à parte. Apesar de não ter oferecido comida, derrama no mar uma garrafa de espumante.⁷¹

Na oferenda das bebidas, as garrafas são abertas, um pequeno golo é derramado, e logo são atiradas à água. Na oferenda dos vinhos e dos licores, asperge-se com maior cuidado a quase totalidade do conteúdo, antes de atirar as garrafas à água. As ondas vêm lambe o que foi derramado na areia.

Quanto à comida de sereia, é Duluadu quem a oferece, quando a maior parte das iguarias e das bebidas já foi oferecida. Enquanto o soba segura a bacia, ele retira com as mãos o conteúdo sólido e lança-o à água.

Tia Tetê e Mana Joaquina finalizam a operação sacudindo a toalha e voltando a lançar as latas que ainda hesitam entre a água e a beira-mar.

A lavagem dos clientes

Terminada a oferenda, o foco da ação se desloca novamente em direção às tocadoras, no local onde ficava a mesa e onde estavam os comitentes da oferenda. Durante o processo todo, eles mantiveram-se de pé, ao lado das tocadoras, observando.

A oferta foi realizada em ritmo de dança. Os dançarinos-oficiantes, cada qual conforme o seu talento para a dança, lançavam as comidas e derramavam as bebidas dançando. Neste novo momento ritual inicia-se uma outra sequência, mais baseada no teatro do que na dança; a percussão continua, acompanhada pelo canto.

Nesse momento se solicita aos clientes o pagamento do serviço. Arregalando os olhos, como quem está possuído por um espírito, Tia Belita lhes pede em voz alta e de forma insistente, “kitari, kitari, bana kitari” (“dinheiro, dinheiro, faz favor dinheiro”), fazendo com a mão o gesto de esfregar o polegar e o indicador, enquanto Casessa, ao seu lado, estende uma bandeja, ainda balançando ao som da percussão.

Um após outro – com uma cambalhota, ou atirando-se na areia – os dançarinos vão se posicionar aos pés dos clientes.

⁷¹ Como anteriormente referido, a participação do soba no ritual seria uma idiossincrasia do soba atual que não deixa de levantar algumas perplexidades por parte das mulheres. Esta disposição para o engajamento ritual ativo seria justificada pelo próprio soba, não pela sua função, mas pelo fato de possuir os requisitos hereditários prescritos, ou seja, pelo fato de ter, tal como os outros, “herdado o xinguilamento”.

Mana Joaquina está em pé, um pouco atrás dos outros, balançando o corpo ao ritmo da música, que desde o começo da oferenda ainda não cessou. O cenário que se desenha nesta fase é uma aparente confusão. O uso exclusivo do kimbundu, contribui, por um lado, para complicar a compreensão semântica, nomeadamente por parte dos clientes, e corresponde, por outro lado, a uma sensível elevação do tom da voz.

Os clientes, pressionados por esta ofensiva sonora, depositam um por um as notas na bandeja. As notas são logo cobertas com areia – gesto idêntico ao que Mana Joaquina efetuara antes na contracosta, com o auxílio do pé, quando exigira dinheiro a Duluadu.

O soba parece decidido a efetuar ele próprio a lavagem dos clientes. Ajoelhado aos pés deles, esboça o gesto de mergulhar as mãos na bacia. Essa tarefa não lhe cabe a ele, cabe ao espírito. Tia Tetê chama Mana Joaquina, que está um pouco afastada atrás. Logo avança e entra em ação. Bate no soba para afastá-lo da bacia e do dinheiro da bandeja. Apossando-se da bacia, Mana Joaquina se ajoelha aos pés dos clientes. Se estabelece, enfim, uma convergência semântica e um novo consenso gestual. Com gestos e com palavras (desta vez em português), todos pedem aos clientes que não fujam ao tratamento que estão prestes a receber. Mana Joaquina mergulha as mãos na bacia tirando o que resta da comida de sereia. Com este composto sólido-líquido, lava os pés e as mãos dos clientes um por um. Essa iniciativa de Mana Joaquina transforma a relação com os clientes. Jocosamente assediados antes com o pedido descarado de pagamento, são agora objeto de um gesto de humilde e benevolente cura por parte do espírito.

O espírito, sorrindo, coloca um pouco de comida de sereia em cima de um pé de um cliente e depois no outro pé, na palma de uma mão e depois na outra. Segurando as mãos do cliente nas mãos do seu médium, o espírito convida-o a fechar vigorosamente os punhos e depois a esfregar as palmas das mãos. A parte sólida da comida de sereia cai na bacia e as mãos do cliente são enxaguadas com o líquido. A operação prossegue com a lavagem do rosto e da cabeça. No ato de lavar o rosto dos clientes, a mão do médium procede de cima para baixo e da esquerda para a direita, traçando o sinal da cruz. Depois, percorre o arco de cada sobrancelha e das bochechas, e termina com um afago que corre toda a cabeça. A lavagem procede de baixo para cima.⁷²

Enquanto Mana Joaquina prossegue a operação, Nexi entoa uma nova cantiga, que informa os clientes que estão recebendo um tratamento de umbanda (medicina tradicional) para lhes dar saúde.

Tandala saúde, tundala saúde,

⁷² Encontra-se aqui mais um exemplo da concentração das ações rituais na pessoa do espírito. Noutros lugares fora da Ilha as mesmas ações são executadas por outros especialistas rituais (Coelho, 2010: 115).

Os homens são tratados primeiro. A única mulher presente é tratada por último. Tia Tetê me convida a aproximar-me: é a minha vez. Diferentemente dos outros, que se mantiveram em pé durante a operação, me agacho, com a intenção não premeditada de sublinhar uma identidade de estatuto com os oficiantes.

Mana Joaquina consulta em voz baixa Tia Tetê, que a assistiu de perto durante todas as operações de lavagem. O espírito esfrega as palmas das minhas mãos com a comida e depois fecha vigorosamente os meus punhos antes de enxaguá-los com o líquido da bacia. A minha posição agachada impede a lavagem dos meus pés. O espírito procede com a lavagem do rosto.

Terminada a lavagem dos clientes e a minha, o espírito pega a bacia e se dirige ao mar. O conteúdo da bacia funciona como loção mediadora. A “comida de sereia” dispensa purificação e absorve a impureza. O reaproveitamento do líquido na operação de lavagem de várias partes do corpo e de várias pessoas cria uma comunhão interpessoal e intrapessoal. A ordem dos gestos de lavagem segue do “baixo” para o “alto”. No corpo humano, procede das partes inferiores para as partes superiores. Entre as pessoas, segue a hierarquia social de estatuto e de gênero: as pessoas mais “importantes” são lavadas primeiro e as mulheres menos importantes por último.⁷⁴ A comunhão interpessoal pode ser vista como uma contaminação direcionada entre várias partes do corpo e várias pessoas. A loção mediadora, que liberta pureza ao mesmo tempo que absorve impureza, será, no final, lançada à água. Neste processo, a sujidade humana é confiada à água do mar. Neste aspecto, a oblação final do líquido constitui uma poluição ritual.

O composto sólido-líquido na bacia cumpre então uma dupla função no âmbito do ritual. A primeira função – explícita no nome “comida de sereia” pelo qual é designado – é a nutrição ritual da sereia.⁷⁵ A segunda função é a mediação entre a sereia e as pessoas envolvidas no ritual (os promotores, mas igualmente – como veremos no andamento da descrição – os executantes do ritual) e os objetos que constituem sua extensão metonímica (como veremos a seguir). Esta segunda função de mediação, se declina, por sua vez, em duas vertentes, que correspondem a duas etapas: absorver impureza e limpar.

Diferentemente das outras comidas e das bebidas (que foram simplesmente oferecidas), a “comida de sereia” é utilizada em três etapas lógicas e cronológicas da sequência ritual. No momento culminante da oblação alimentar, uma primeira e pequena parte foi oferecida. Foi Duluadu, “mestre de cerimônias”, quem executou esta operação. Numa segunda etapa, o composto

⁷³ Essa cantiga pode ser sumariamente traduzida como um voto de saúde e louvor da medicina tradicional.

⁷⁴ Já Mary Douglas chamou atenção para a necessidade de considerarmos as fronteiras do corpo humano no quadro mais abrangente das fronteiras sociais (Douglas [1970] 1996: 194).

⁷⁵ Veremos a seguir com mais detalhe quem são as entidades alimentadas.

sólido-líquido foi utilizado na limpeza dos clientes e dos objetos que constituem sua extensão metonímica e dos oficiantes. Por fim, a comida será derramada na água.

Se olharmos para o composto enquanto comida, uma pequena parte é oferecida preliminarmente (na primeira etapa), uma segunda é oferecida no final (na terceira etapa), contendo alguma impureza humana (na segunda etapa), e uma outra parte é desviada e utilizada como água benta. Na primeira etapa, é mais concretamente uma parte da componente sólida do preparado que é lançada à água. Na segunda etapa, certa dose de impureza humana é integrada no preparado original que será, enfim, servido. A impregnação da impureza humana obtém-se esfregando a componente sólida entre as mãos dos beneficiários do ritual. A impureza retirada dos promotores e financiadores do ritual torna-se comida para a sereia. A comida de sereia serve neste ponto como uma espécie de engodo para a devolução de sujeira humana.⁷⁶

Se olharmos para o composto enquanto preparado destinado à limpeza ritual dos humanos que promoveram – e financiaram – o banquete ritual, esta função é cumprida entre a segunda e a terceira etapas, enquanto a oferta feita na primeira etapa é o sinal de abertura desta comunicação ritual e o engodo para a oferta de um alimento ritual que foi, entretanto, modificado e que no seu estado final carrega alguma impureza humana a ser processada em favor dos comungantes.

O preparado atua igualmente numa terceira modalidade, que se inscreve na função de purificação acima referida, mas constitui uma sua variação simplificada. Finalizada a lavagem dos clientes, o líquido é ainda aproveitado para limpar os oficiantes e os carros dos clientes, extensões objetais das suas pessoas. Em ambos os casos, esta operação purificadora consiste na aspersão do líquido borrifando com os dedos. O líquido aspergido sobre os oficiantes não regressa à comida de sereia. Não se verifica a impregnação da impureza através dos alimentos esfregados nas mãos, procedimento usado com os clientes.

Terminada a lavagem dos clientes, Mana Joaquina está se dirigindo com a bacia na mão em direção ao mar. A música para. Os outros oficiantes da dança, que durante o tratamento dos clientes descansavam, alguns começando a consumir as bebidas que sobraram, detêm Mana Joaquina. Também querem beneficiar do seu serviço e ser lavados. Trata-se, na realidade, de uma jocosa vingança pela surra que o espírito dera antes a Nguxi. Os homens pedem uma lavagem um tanto especial. Perante o pedido insólito, o espírito desconfia. Acaba por aceder, embora com modos bem diferentes da benevolência com que lavou os clientes. Percebendo que foi vítima de uma brincadeira, o espírito pede a Tia Tetê, sua intérprete privilegiada (que é também a pessoa que a leva mais a sério) uma compensação superior.

⁷⁶ De fato, se pode pensar que, no quadro de um trabalho sob encomenda, aquela pequena poluição ritual do mar terá uma valência de exorcismo para os comitentes, os quais, em troca, pagam para dar de comer.

O espírito se apresta a cumprir a última tarefa ritual, a bênção do carro dos clientes. Rodeia o veículo aspergindo o líquido, enquanto Tia Tetê e Duluadu o seguem efetuando alguns passos de dança ao som da música que, entretanto, recomeçou. Terminada esta operação, Mana Joaquina dirige algumas palavras (em kimbundu) aos clientes. Segura as mãos dos clientes e fala com ar confiante, provavelmente vaticinando prosperidade e sucesso.

Terminado o trabalho, que para ele foi mais longo, o espírito se junta aos demais, bebendo de um trago um copo de whisky que sobrou.

Antes de entrarmos nos carros que nos levarão de volta à sede do sobado, onde de manhã prepararam a comida, Tia Tetê aproveita para me apresentar a Mana Joaquina. Eu sou uma *kamba*, uma amiga do grupo, explica-lhe pacientemente. Aquela que, para mim, cotidianamente é Fina, me olha perplexa. Com os olhos vidrados, apalpa-me os seios e as nádegas. Tia Tetê diz-lhe o meu nome. Mana Joaquina está perplexa. “Filha da puta”, diz e repete, provocando mais uma risada dos presentes.

Como o carro do soba não chega para todo o mundo, Tia Tetê, Mana Joaquina, Nexi e eu aproveitamos a boleia oferecida por um dos clientes. Sento-me no banco da frente e as três no banco traseiro. Durante o curto trajeto, prolonga-se a discussão iniciada logo antes acerca do meu nome. Na conversa – bastante cômica – que se segue, Tia Tetê, Nexi e eu própria estamos tentando ensinar a um espírito, que só fala kimbundu e que ainda por cima está sob o efeito do whisky (Fina, o seu médium, é quase abstinência), o meu nome, já insólito em português e muito mais em kimbundu. Procurando ganhar a confiança do espírito, tento comunicar, no meu kimbundu menos que elementar, que eu sou a filha da Tia Tetê (é assim toda a gente me costuma chamar). As falhas do meu kimbundu têm o efeito de confundir ainda mais o espírito, que entende que eu sou a filha do seu médium, isto é, da própria Fina, fato que lhe parece – compreensivelmente – muito estranho.⁷⁷ Esclarecida a confusão, Mana Joaquina se lança em mais tentativas de pronunciar o meu nome, tentativas que acabam por produzir múltiplas e hilariantes corruptelas. Divertidas com a situação, todas juntas, acabamos por entoar uma cantilena. No meio deste coro de espíritos, bêbados e brincalhões, o cliente que nos conduz atende, muito profissionalmente, um telefonema de trabalho. Baixa a kizomba que está tocando no rádio e marca uma reunião para o dia seguinte de manhã, tornando a situação bastante surreal. Depois de se calar por alguns instantes, obediente aos comandos de Tia Tetê, Mana Joaquina volta a tentar dizer o meu nome. “Fefa”, tento eu. Ouvindo este nome, o espírito parece inspirado. Pronunciá-lo nome parece evocar-lhe a lembrança de alguém

⁷⁷ As pessoas possuídas costumam desconhecer os próprios familiares. Por isso é muito importante a função dos seus intermediários (no caso, da Tia Tetê) que lhes explicam pacientemente as relações de parentesco do médium com as pessoas que o rodeiam.

conhecido, quem sabe já falecido,⁷⁸ tanto que expressa o seu propósito de fazer uma visita (“Vou passar lá!”). O espírito não só tem uma vida relacional, como também a memória de uma vida relacional passada.

Enquanto o cliente conduz ao longo da estrada da Ilha, Mana Joaquina olha pela janela do carro, se agita e se entusiasma apontando para pessoas que lhe parecem pessoas já sem vida, como o pai da Fina, entusiasmo que desperta uma risada de cúmplice ternura por parte da Tia Tetê. Associando os lugares às pessoas, Mana Joaquina não poupa uma boa xingada em bom português a um conhecido do grupo.

Quando chegamos de volta à lona, Fina regressou a si e procura desesperadamente água. Todos comentam divertidos. Foi Mana Joaquina que bebeu o whisky da Belita, e agora Fina, que quase não bebe, está com uma forte dor de cabeça. Bem feito, comenta Belita, que viu o seu copo esvaziado, recolhendo o consenso divertido dos outros.

Comenta-se também a brincadeira armada à Mana Joaquina por Duluadu, para se vingar do tratamento que ela lhe reservou pela manhã, quando bateu o seu colaborador e lhe extorquiu dinheiro. A evocação deste episódio desperta a maior hilaridade. Estas conversas obtêm um segundo efeito, o de criar uma ponte entre Fina e o seu espírito, permitindo à primeira formar uma imagem do segundo – das suas idiossincrasias, do seu caráter. A relação entre Fina e Mana Joaquina é, assim, substancialmente informada pela intermediação dos outros, que, de certa forma, fazem parte da possessão de Fina, enquanto mecanismo de *feedback*.

No momento de dividir o vencimento do trabalho realizado, todos reconhecem que Fina tem direito a uma parcela maior que a dos outros. Duluadu entrega-lhe algumas notas, com a instrução de dar “à Mana Joaquina”, instrução enigmática que parece aludir a uma existência material do espírito mesmo que não manifesta no seu médium.

A inauguração do equipamento dos bombeiros mergulhadores. A caracterização do espírito

Esta outra “atividade de xinguilamento”, sobre a qual nos demoraremos menos, realizou-se por ocasião da inauguração dos novos equipamentos do corpo de mergulhadores dos bombeiros. A cerimônia decorreu na contracosta da Ilha, onde a unidade recém ativada fez uma demonstração pública das técnicas e dos meios empregados para resgatar pessoas em risco de afogamento. Tratando-se da repetição de uma sequência já descrita, serão apenas elencados os elementos que

⁷⁸ Estaria se referindo a uma das tias avós de Duluadu, grande especialista ritual?

diferenciam esta cerimônia da anterior, ou que acrescentam alguma informação complementar, em particular no que toca à relação com o espírito e à caracterização do mesmo.

A mesa é posta na areia. Muita gente está presente em redor formando um amplo semicírculo. O público é composto por membros do corpo dos bombeiros, membros de outros corpos paramilitares em uniforme, autoridades civis e escuteiros. Como de costume, uma vez a mesa posta, começa a dança. Finalizada a dança, segue-se a oferenda.

Terminada a oferenda da comida e das bebidas, os comitentes são convidados a avançar, distanciando-se do restante do público, para serem lavados pelo espírito. Comparando com a cerimônia anteriormente analisada, o registro aqui é mais descontraído. Há muita gente para limpar, por isso o espírito procede a uma lavagem mais simplificada do que a descrita no primeiro caso. O espírito, em pé, retira da bacia a comida de sereia e a coloca nas mãos dos comitentes, ajudando-os a cerrar os punhos. Enquanto efetua esta operação, o espírito mantém-se em pé em frente aos clientes e explica que aquilo faz parte do trabalho (“kalakala”). Alguns recebem o tratamento com a compostura e a seriedade que se espera de quem veste um uniforme. Outros se sintonizam em um registro mais informal, abrindo-se a sorrisos. É após a lavagem que a postura dos beneficiários se torna mais rígida, porque não sabem onde devem colocar as mãos.

Duas outras oficiantes seguem de perto o espírito e estendem uma bandeja de papelão solicitando ofertas ao público. Entre as pessoas que estão na segunda fila, algumas distinguem-se pelo seu traje elegante. São jocosamente puxadas para receber o tratamento, esperando-se delas uma contribuição generosa. Um homem de fato, que se esconde na segunda fila, é convidado a avançar para receber a lavagem. Quando recebe nas mãos aquela mistura de comida fermentada em vinho, cerveja e Sumol (previsivelmente bastante pegajosa), o homem não consegue conter uma caricata expressão de nojo.



A lavagem e a aspersão da comida de sereia

Não podendo dispensar o tratamento a todos os presentes, o espírito começa a lançar a comida de sereia na direção das pessoas mais distantes. Para aumentar o alcance da bênção, o espírito se serve da vassourinha. Procurando cativar a atenção dos mais distraídos, o espírito os chama de *kamba djame* (meu amigo). Visivelmente divertido, o espírito corre em direção de quem está mais longe. Diferentemente dos homens, muitos dos quais se divertem com a cena, os meninos presentes, na maioria escuteiros, têm medo. Fogem do espírito como fugiriam de uma máscara, temendo o contato. Enquanto os primeiros se esquivam jocosamente do líquido por nojo, os meninos fogem por medo.

O que resta do líquido de lavagem, isto é, da comida de sereia, é derramado na água do mar. Terminado o trabalho, se abre uma nova sequência interativa – esta de natureza mais privada – de notável interesse. O grupo de xinguilamento senta-se na areia para apreciar com curiosidade as simulações de salvamento que os bombeiros mergulhadores exibem no mar, a poucos metros. De vez em quando vê-se barbatanas emergindo da água. Perante esta visão, Mana Joaquina chama a atenção de Tia Tetê, a sua intérprete, colocando uma mão sobre o ombro dela.⁷⁹ Com indescritível entusiasmo, o espírito aponta para a água exclamando: “ianda iavulu!” (“há muitas kyandas!”). Diante desta genuína puerilidade, os outros riem com ternura. O espírito continua a falar, descrevendo o movimento do barquinho que está no mar e acompanhando a descrição com um gesto da mão, como faria uma criança. “Angola kiambote!” (“Angola está indo bem!”), conclui todo contente o espírito. As palavras, os gestos e a postura (Mana Joaquina está sentada na areia com as pernas esticadas) lembram os de uma criança pequena.

Enquanto estamos sentados na areia observando a demonstração dos bombeiros mergulhadores, Mana Joaquina se queixa junto dos outros que Filha-da-Puta (assim acabei por ficar batizada, depois de muitas tentativas frustradas de lhe ensinar o meu nome na ocasião anterior) não a cumprimentou. Sentindo-me culpada, cumprimento-a, em kimbundu, perante hilaridade geral. A deferência que esta recriminação justificada da parte do espírito despertava em mim era muito diferente do registro relacional dos membros do grupo com o espírito, que tratavam com a condescendência que se reserva a uma criança.

Sentada sozinha um metro e meio atrás dos outros, as pernas bem esticadas à frente, numa pose infantil, Mana Joaquina brinca com a areia. Eu estou sentada não muito longe e sou a única que lhe dá atenção. O espírito me dirige uma pergunta. Não compreendo de imediato a pergunta em kimbundu. Diante de uma reação tão ignorante, o espírito insiste. O papel de “matumba” (termo pejorativo empregado em Luanda para se referir ao selvagem, ao interiorano da África profunda), até ali atribuído à Mana Joaquina, cabe agora a mim, que dou prova de não entender nada do que

⁷⁹ O espírito estabelece contato físico trivial tanto com as pessoas como com os objetos. Mana Joaquina toca normalmente nas pessoas. Da mesma forma, estas tocam nela com naturalidade.

ela diz. Tia Tetê vem em meu socorro, intermediando a tradução. Mana Joaquina está me perguntando o que estou escrevendo. Tento explicar, no meu kimbundu menos que elementar, que escrever é o meu trabalho e que não compreendo o que ela diz porque sou de uma outra terra. Venho de “além da menha” (água), tento comunicar, gesticulando e apontando para o mar.

Procurando sossegar o espírito, visivelmente perplexo depois desta explicação,⁸⁰ Tetê lhe diz que Fina (o seu *katulo*) sabe de onde eu venho. E que sabe também o meu nome. Não adianta ela tentar aprender, Fina sabe.

Sabendo que a procedência dos espíritos é o elemento-chave da sua caracterização, pergunto de onde Mana Joaquina vem. Satisfeita e divertida com a minha pergunta, Tia Tetê responde no lugar de Mana Joaquina: “ela vem da terra dos macacos!”. Com esta brincadeira Tia Tetê está sublinhando a “matumbice”, a “selvageria” de Mana Joaquina. Ela é representada como rústica, atrasada, não fala português e mal o compreende, parece que nunca viu um barco na vida. Mana Joaquina é vista como uma aldeã da África profunda, de lá onde estão os macacos. Mostrando-se ofendida com esta brincadeira demasiado íntima, Mana Joaquina rebate veementemente: “Terra dos macacos a sua bunda! Akwakwanza!” Ela vem das margens do rio Kwanza. Esta explicação geograficamente congruente é reforçada por esclarecimentos posteriores. Mana Joaquina prossegue, nomeando algumas pessoas (ou espíritos?), provavelmente conhecidos de Tia Tetê também, e termina entoando uma música que Tetê acompanha.

Ao toque da sirena dos bombeiros, que finaliza a demonstração, Mana Joaquina vai embora e dá lugar à Fina. O usual movimento de espreguiçar marca o revezamento. De volta à lona, todos se entretêm contando as proezas de Mana Joaquina. No seu usual linguajar colorido, Mana Joaquina teria dito a um dos presentes que o seu testículo é aguado, a outro, ainda em recuperação depois de uma longa doença, teria perguntado onde foi o seu cú.⁸¹

“Dar de comer ao mar através da kalemba”

No dia seguinte à kalemba (1 de junho de 2014) Nexi e Duluadu estão na contracosta, à espera do Diretor Provincial da Cultura. O grupo foi contatado para realizar uma oferenda destinada a aplacar o mar. O comitente do ritual era o Governo Provincial, por intermédio da “Cultura”. A ordem hierárquica que presidia a realização deste ritual era a mesma do *kakulu* (Governo Provincial → Direção da Cultura → soba → grupo de xinguilamento), mas Duluadu faz questão de esclarecer

⁸⁰ Talvez eu estivesse involuntariamente mobilizando um conteúdo cosmológico, que do outro lado do mar vêm os mortos, *mindele* (brancos) como eu. Sobre esta representação entre os bakongo, cf. MacGaffey, 1986: 62).

⁸¹ Esta anedota aponta mais uma vez para o caráter “triangular” da possessão. Os outros referem sistematicamente a Fina o que o seu espírito fez, intermediando a comunicação entre as duas.

que não se tratava de *kakulu*. Embora visasse um benefício coletivo, aplacar o mar, o ritual se diferenciava do *kakulu* pelo seu caráter extemporâneo e *a posteriori*. O *kakulu* acontece, via de regra, em novembro. No caso presente, se tratava de

dar de comer ao mar através da *kalembe*.⁸²

O ritual será realizado logo dois dias depois, na terça-feira, o que implica começar a trabalhar na sua preparação na segunda pela tarde. Enquanto aguardam os restantes companheiros, que foram comprar os produtos necessários, Fina e Tia Ana cochilam na sombra do pequeno jardim de coqueiros que fica próximo da lona do sobado, porque embaixo da lona ficou alagado durante a *kalembe* e a areia ainda não secou.

Três dias se passaram depois da *kalembe* e consolidou-se a opinião de que ela foi boa. Todos gostaram. Fina conta que sua filha Luena, que trabalha num restaurante do Ponto Final, viu a água arrastar as toalhas das mesas.

Fina: Minha filha trabalha lá e me contou: “estávamos a assustar, quem está a puxar as toalhas?”. [Dirigindo-se a mim.] É a sereia que está vindo buscar a comida! Não tá a ver, só tá a ver puxar a toalha. Então Luena me disse: “aquele trabalho que vocês fazem é coisa importante, vocês têm coragem”. E havia pessoa importantes lá, militares... E fugiram!

Tia Ana: Fugiram para quê?

Fina: Nunca viram!

Nesse momento chega Nexi, trazendo na bacia que carrega à cabeça as peças de vestuário de que serão usadas no dia seguinte: panos, *quimone* e lenços vermelhos, *missangas* e *jizembas*. O soba aparece também, anunciando com solenidade que o trabalho foi encomendado pelo governador.

Nesta fase, o trabalho consiste na preparação da comida. Se deve também preparar a refeição para os oficiantes. Cozinha-se no carvão, sobre a areia. A minha tarefa, como nas ocasiões anteriores, é descascar o alho que a seguir a Tia Ana irá esmagar. O assunto que domina a conversa é a saúde. De um membro do grupo cuja enfermidade está se prolongando para além do previsto, suspeita-se que a doença possa ter uma origem espiritual. Pode ser *kalundu* se manifestando, embora tardiamente, tendo em conta a idade do doente.

O clima é descontraído. Desde que não se negligencie o trabalho, pode se beber uma cerveja. Passa-se a noite na contracosta, cantando, sunguilando (contando histórias), cabeceando, e dormindo um pouco ao frio e na humidade do cacimbo. Eu sou convidada a ir dormir em casa.

⁸² Vale observar que este ritual recebe uma designação diferente dos rituais sob encomenda.

Chegando à contracosta no dia seguinte pela manhã, vejo um objeto insólito. É um “balaio dos kalundus”.



Balaio dos kalundus que pertence também ao mar

Um balaio dos *kalundus* é um balaio com cerca de trinta centímetros de diâmetro forrado com um pano vermelho entrelaçado num pano branco com cruzeiros em fita brancas e azuis e coberto com fios de *missangas* brancas, vermelhas, pretas e *vunji*. Dentro do balaio encontram-se pequenos sacos em tecido que contêm medicamentos tradicionais de origem vegetal em pó: *kabela*⁸³, *subongo*⁸⁴, *tubalemuketu*, *pemba xikelele*⁸⁵. O balaio dos kalundus – me explica Duluadu – “pertence também ao mar” e por isso é necessária nos rituais que lhe são dedicados. O grupo de xinguilamento da Ilha tinha um desses balaio, mas ficou com uma tia mais velha, hoje falecida. Por isso Duluadu fez um novo.

O balaio ficará ali no local de preparação do ritual, enquanto a oferenda se realizará num barco disponibilizado pela marinha. O barco sairá de um pequeno embarcadouro do lado da praia e fará meio périplo à Ilha até à Chicala.

A comida de *kyanda* também está pronta. Tia Ana finalizou o preparado acrescentando a *pemba xikelele*. Colocou este último ingrediente traçando linhas que se cruzam formando losangos, como se estivesse decorando um doce com açúcar ou canela.

⁸³ Fruto de plantas da família das piperáceas, utilizado como remédio para doenças de fígado. V. *misánhi*, planta arbórea da família das anonáceas (*xilopia oetipica*), cuja madeira, notavelmente elástica, se emprega na construção de remos e mastros de embarcações (Assis, s.d.).

⁸⁴ Planta arbustiva cujo fruto tem utilidade medicinal (Assis, s.d.).

⁸⁵ O que em forma pulverizada leva o nome de *pemba xikelele*, na forma compacta leva o nome de *ukundu* (Tia Ana, 3/5/2014).



A comida de sereia preparada depois da *kalemba*

Me dou conta de um outro pormenor. Hoje todos trazem fitas vermelhas nos pulsos e nos tornozelos, e Tia Tetê tem pemba branca no peito. Estes detalhes (o balaio, a *pemba xikelele*, as fitas vermelhas e a *pemba* branca no peito da Tia Tetê) estavam ausentes nas oferendas anteriores. O espírito de Fina se manifestou de madrugada e foi ele quem espalhou a pemba branca no peito da Tia Tetê. Em resultado dessa possessão matinal, Fina encontra algum dinheiro amarrado no seu pano. Foi o espírito que o exigiu.

O barco chega. Encontra-se presente uma equipa de televisão. Os repórteres embarcam com os membros do grupo, que carregam consigo as iguarias e o *bumbo* (tambor). O barco sai e logo começa a entoação de cantigas. Desde a hora do embarque, Fina começou a tremelicar, sendo difícil perceber se o faz por medo de navegar ou se o seu espírito já viera.

O fato de estarmos dentro de um barco limita a dança. Só Tia Tetê e Tia Belita estão em pé, segurando-se uma à outra com as mãos dadas. Aos espíritos que se manifestam, Tia Tetê, a mais velha do grupo e a única a quem os espíritos prestam obediência, pede para se manterem sentados nos bancos, para evitar que qualquer movimento mais vigoroso dos corpos robustos dos respectivos *katulos* (médiuns) coloque em perigo a embarcação. Os *katulos* estão obrigados a manter-se sentados e a sua dança se limita a sacudimentos rítmicos da cabeça, ondulações do tronco e movimentação dos braços. Os *katulos* percutem o ar. Esticam os braços acima da cabeça e reclinam-na para trás. Nesta posição, os médiuns são tomados por uma vibração vertical. Por intermédio do corpo dos seus *katulos*, os espíritos se debatem vigorosamente, como se estivessem lutando contra algo.

Os pratos cheios de comida são despejados borda fora pelas mulheres, enquanto Duluadu com a vassourinha vai aspergendo o mar com a comida de *kyanda*. Como de costume, Tia Ana e Nexi tocam respectivamente o *bumbo* e a bacia, enquanto Duluadu acompanha com o apito.

A missão do grupo termina no largo da Chicala. O trajeto de ida leva mais tempo que o trajeto de volta, pois na ida o barco tem que desafiar a corrente que se move de sul para norte. De regresso ao embarcadouro, Tia Tetê estica os braços efetuando uma torção do tronco à direita e à esquerda, como quem sai do estado de possessão. Pede água e cospe-a no seu próprio peito, sobre as linhas que Mana Joaquina tinha traçado com *pemba* na madrugada. Apercebo-me que a própria Tia Tetê foi apanhada por um dos seus espíritos, que ela já considerava há muito dormentes. Segurando-a para lhe dar apoio, ajudamo-la a sair do barco e subir ao embarcadouro. Tia Tetê não se aguenta nas pernas e se deixa cair ao chão, rindo. O espírito a apanhou no caminho de volta. Isso aconteceu quando Teresa (que durante a viagem de barco também foi apanhada pelo seu espírito), já em estado consciente, cantou uma musica antiga. O fato de escutar essa música que há muito não ouvia – contará alguns dias depois Tia Tetê – teria desencadeado a possessão, que já não é suposto acontecer, pois Tia Tetê enterrou os seus *kalundus* ainda no tempo colonial.⁸⁶

Alguns pormenores distinguem esta oferenda pós-kalembas das oferendas sob encomenda que foram anteriormente descritas:

- o recurso a maior número de objetos rituais (o “balaio dos kalundus”, as fitas nos pulsos e nas canelas, um maior uso de *pembas* nos ingredientes da oferta e na preparação do corpo dos participantes);
- um maior engajamento (durante a preparação da oferenda era sensível um estado emotivo muito mais afetado que nas vezes anteriores);
- um critério diferente de recrutamento das xinguiladoras.

No que toca a este terceiro aspecto, sobressaía uma alteração muito significativa. Desta vez Duluadu não tinha limitado o recrutamento às mulheres do grupo carnavalesco da Ilha, conforme acontecera nas oferendas anteriores. Teresa, a irmã de Sessa, também foi convidada para xinguilar, apesar de ser membro de um grupo carnavalesco diferente (o da Lilita). Essa extensão do recrutamento para além das fronteiras do grupo carnavalesco (o âmbito habitual de recrutamento do grupo de xinguilamento de Duluadu) pode ser vista sob vários aspectos. Por um lado, pode ser determinada pela necessidade prática de cooptar muitas xinguiladoras, isto é, mais dançarinas com espírito, em um ritual considerado mais importante. Por outro lado, é de admitir que, face à *kalemba*, se ultrapassasse as divisões dos grupos carnavalescos em prol de um âmbito de pertença

⁸⁶ Tia Tetê costuma dizer que *tinha* espírito, mas “enterrou” ainda no tempo colonial. Fina, contudo, diz que Tia Tetê tem espírito, mas que ao contrário dela o controla, o que não terá funcionado nesta ocasião. Sobre o significado de enterrar os *kalundus* cf. capítulo VI.

mais abrangente. Embora membro de um grupo carnavalesco rival, Teresa era irmã da Sessa, prima de Duluadu e, mais importante do que isso, era residente da ilha. A pertença local e o parentesco prevaleceram sobre a pertença ao grupo recreativo. O que distinguia fundamentalmente esta oferenda das outras é que esta não tinha sido encomendada por alguém, mas sim, de certa forma, diretamente pelo mar, “através da *kalembe*”. Era um assunto demasiado sério para ser enfrentado separados.

Um terceiro aspecto se destaca nesta oferenda pós-*kalembe*, a maior vulnerabilidade à possessão. Tia Tetê, que considerava ter enterrado o seu espírito ainda no tempo colonial, foi tomada por ele. A lógica ritual emergente nesta oferenda “exigida” pela *kalembe* incluía tanto uma exacerbação ritual da vulnerabilidade aos espíritos (alcançada por meio de manipulações objetais como as fitas vermelhas e o uso das *pembas*), quanto um acréscimo efetivo da sua atuação.

A lógica de participação na dança de xinguilamento é que todos *poderiam* manifestar o espírito. O requisito para participar na dança de xinguilamento é uma vulnerabilidade potencial aos espíritos. Essa vulnerabilidade deriva do fato de se ter, “na geração”, familiares com espíritos. Esta especial vulnerabilidade foi ritualmente potenciada na oferenda ao mar. Ao pressuposto relacional se somaram manipulações rituais que aumentaram a vulnerabilidade geral aos espíritos.

Esta oferenda que seguiu à *kalembe* me tocou muito mais do que as anteriores. O ritual mobilizava relações mais relevantes para os oficiantes. A relação entre eles a relação com os seus rivais, com os seus concorrentes e com os seus detratores. E obviamente, e sobretudo, com os agentes do mar. Esta oferenda era, primeiramente, uma resposta à *kalembe*. Embora financiada pelas autoridades, ela fora pedida pela própria sereia. O ritual era menos um serviço do que uma missão. Através da participação ritual, um sentido de pertença ao lugar e ao parentesco era sublinhado e restabelecido em detrimento das divisões em grupos rivais.

Resumo

	Oferendas sob encomenda	Kakulu	Oferenda pós- <i>kalembe</i>
Denominação	“Atividades de xinguilamento”; “trabalho de xinguilamento”; “tradição”; “dar de comer ao mar”; “dar de comer às sereias no mar”; “bênça da tradição”; “dar de comer ao mar por causa dos barcos que	“O kakulu é a procissão para nós todos, é em novembro”.	“Dar de comer ao mar através da <i>kalembe</i> ”.

Sequência de ação	vão para o Mussulo”; “tolokalakala, estamos a trabalhar”; “tolobanga, estamos a fazer”; “trabalhaxi, trabalho tia iaxi”; “trabalho da terra”; “kunaugural os barcos”; “kunaugurale barco kuinda”. ⁸⁷		
	Reunir o grupo		
Sequência de ação	Apenas membros qualificados do grupo carnavalesco.	Familiares exteriores ao grupo carnavalesco, desde que residentes na Ilha, são também convidados	
			Preparação do “balaio dos kalundus, que também pertence ao mar”.
			Preparação dos participantes: os participantes são tratados pelo espírito com cruzeiros de pomba branca e usam fitas vermelhas nos pulsos e nos tornozelos.
	“Derramar aos quatro cantos”		
	Preparar a comida (possível variação dos ingredientes, inclusive das <i>pembas</i>)		

⁸⁷ Em Assis, “presidir” (Assis, s/d.: 180).

Arriar a mesa	
Dançar em estado de possessão	
Oferecer	
Lavar os clientes	
Derramar o líquido de lavagem no mar.	

Quem prepara, quem dança, quem dá de comer: algumas observações sobre o agenciamento ritual e a natureza da possessão

À minha chegada à Ilha, em dezembro de 2013, passando em frente da antiga “tenda de kyanda” (uma pequena cabana com teto de ramos, que foi depois substituída por uma tenda militar), a Tia Tetê me explica que é ali que em novembro acontece o xinguilamento na festa da Ilha.

Federica: Mas uma pessoa não africana pode xinguilar?

T.: Uma pessoa que não herdou essas coisas pode assistir, [mas] não participa. Vi xinguilar brancos portugueses também. Para participar deve ter herdado esses espíritos. Em todo lugar do mundo tem tradições.

Tia Tetê prossegue a sua explicação mencionando o candomblé brasileiro. Esta referência oferece um pretexto para uma interessante comparação de sistemas rituais.

F.: No candomblé eu tenho santos!

T.: Sim, você tem santos.

No léxico do candomblé brasileiro eu tinha santos. Na perspectiva do sistema ritual local, Tia Tetê confirmava este diagnóstico. Neste diálogo, noções completamente diferentes eram designadas por meio do mesmo vocábulo (“santo”). Apesar do equívoco, nos encontrávamos de acordo. No sistema ritual local, eu tinha santos. E os “santos” podem causar xinguilamento.

A adversativa implícita que juntava as últimas duas afirmações de Tia Tetê (“vi xinguilar brancos portugueses também” (*mas*) “para participar deve ter herdado esses espíritos”) indicava

que, para tomar parte nos rituais, não bastava xinguilar. A possibilidade de se ser possuído⁸⁸ não basta para justificar a participação. Tia Tetê alude à diferença entre uma possessão ocasionada por espíritos herdados (os “espíritos”) e uma possessão ocasionada por outros agentes (os “santos”). Tanto os espíritos como os santos podiam se manifestar em possessão, mas para participar no culto de *kyanda* era preciso ser-se susceptível a um xinguilamento *herdado*. A diferença entre “santos” e “espíritos” dependia do mecanismo de aquisição. Os espíritos são um fato hereditário. Os santos não. O pressuposto de participação nas cerimônias era ter herdado “essas coisas”.

Todos os participantes nos trabalhos de *kyanda* se encontravam ali porque tinham “herdado essas coisas”. Todos *poderiam* manifestar espíritos *herdados*.⁸⁹ Todos os membros do grupo tinham algum familiar que xinguilava. Por relação de consanguinidade, todos poderiam um dia estar sujeitos (quando não o estivessem já) à possessão. Embora nem todos os elementos do grupo tivessem *ainda* passado pelos rituais que testam a sensibilidade aos espíritos, todos se encontravam em posições genealógicas que poderiam um dia torná-los sujeitos à possessão. A todos poderia um dia acontecer que – por doença ou por cobrança familiar – tivessem que passar pelos rituais de adoção dos espíritos.

Os rituais de oferenda se baseiam na possessão entendida como dispositivo classificatório, que separa as pessoas entre passíveis de possessão e não-passíveis de possessão. A existência de pessoas não passíveis de possessão é um elemento constitutivo da eficácia da possessão entendida como sistema interativo.⁹⁰

Um segundo critério informa a participação na oferenda. Os membros do grupo de Duluadu cumpriam todos os requisitos, não só de *possessibilidade*, como também de competência ritual. O grupo de Duluadu resulta da combinação de *saber* fazer e *poder* fazer rituais. Era preciso ter convivido com alguém que tivesse praticado oferendas a *kyanda*. Saber era tão importante quanto poder. Para oferecer era preciso saber, e para saber era preciso ter aprendido. Esta competência ritual era, a par da vulnerabilidade aos espíritos, adquirida no seio da família. Quando observei que um dos membros do grupo não tinha espírito, Tia Tetê respondeu-me explicando que a mãe dela tinha. Isso já lhe conferia os requisitos para participar.

O próprio Duluadu não “tinha” espíritos (no sentido em que não era possuído), mas orquestrava a oferenda porque “sabia fazer”. Sabia fazer *kakulu* porque tinha aprendido com o pai

⁸⁸ Isto é, de alcançar um estado de alteração psicossomática suscetível de ser interpretado como possessão por entidades sobrenaturais representadas como ex-humanas.

⁸⁹ No capítulo VI voltaremos às modalidades de aquisição dos espíritos, que são determinantes para a qualificação dos mesmos. Por enquanto basta salientar que nem todas as entidades que se manifestam por xinguilamento são hereditárias.

⁹⁰ Esta propriedade é distintiva da possessão enquanto construto social religioso, e, por consequência, definitivamente diferenciada dos fenômenos patológicos (Bastide, 1945; 1960 :331). Um eficaz exemplo etnográfico contemporâneo do funcionamento essencialmente interativo da possessão se encontra em Goldman (1984: 119).

dele. O que ademais conferia a Duluadu a preeminência na gestão ritual eram as suas tias avós. As tias avós não só tinham *kalundus* como foram grandes especialistas rituais da sua transmissão. Duluadu, herdeiro de um tal legado familiar, reunia de maneira particularmente evidente saber e poder fazer rituais. Essa *familiaridade* com os espíritos tornava Duluadu altamente susceptível de manifestar, um dia ou outro, um espírito. Por isso, se desconfiava que qualquer mal-estar seu, ao qual se prestava uma especial atenção, representasse um sinal neste sentido.

Belita tinha me dito que o que ela fazia era uma simples brincadeira. Para ela, dançar xinguilamento era “*maebo*” (termo que designa quem *não* tem espírito).⁹¹ Esta afirmação de Belita deve ser lida como uma preocupação eufemística no contexto atual de demonização daquelas práticas. Apesar destas declarações prudentes, a dança de xinguilamento era publicamente vista como uma dança de possessão. “Todos ali têm xinguilamento”, afirmava uma pessoa chegada ao grupo. Dançar nas oferendas de xinguilamento *era* xinguilar.

Quando perguntei a Duluadu se o fato de muitos membros do grupo, incluindo ele próprio, não terem espírito, significaria que a dança que praticavam era *maebo*,⁹² Duluadu mostrou-se indignado.

Quem te disse que é *maebo*?! Não te expliquei das minhas avós?

Invocando como princípio de autoridade as suas tias avós, famosas “madrinhas dos *kalundus*”, Duluadu não estava apenas defendendo a legitimidade da sua prática, solidamente baseada em uma ilustre genealogia, mas também apontava para uma noção diacronicamente alargada de espírito. O espírito é menos um predicado do indivíduo do que um predicado de uma linha de descendência. O fato de não ter atualmente espírito, não significava não o ter. A participação no xinguilamento ficaria ininteligível sem se entender esta dimensão diacrônica da possessão.

Nos gráficos abaixo ilustra-se a relação de alguns membros da dança (21, 22, 42, 46, 198) com os espíritos. Os espíritos estão assinalados a vermelho.

⁹¹ “*Maebo* é quem não tem espírito” (Fina).

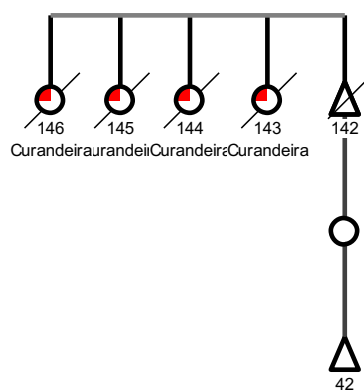
⁹² Se em uma primeira ocasião Fina definiu *maebo* como “quem não tem espírito”, em uma segunda ocasião explicou o termo da forma que segue:

Federica: “O que é *maebo*?”

Fina: “É aquilo que estávamos a fazer na contracosta” (13/4/2014).

Nesse segundo sentido, *maebo* se refere à ausência de espírito, à simulação dançada do estado de espírito. Na continuação da conversa, quando pergunto se Duluadu é *maebo*, Fina afirma com firmeza: “mas com o tempo vai xinguilar”. *Maebo* é assim antónimo do xinguilamento, entendido como possessão efetiva.

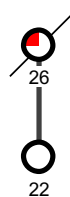
42.



21.



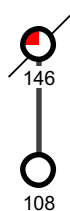
22.



46.



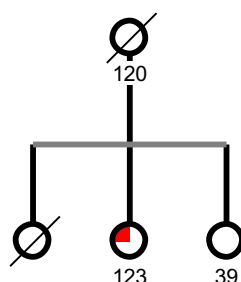
108.



Os limites de alcance da possessibilidade, dos quais depende estruturalmente a possessão, enquanto mecanismo interativo, eram representados por alguns dos presentes. Tia Ana tocava não só por aptidão, como também pela especificidade da sua situação. Diferentemente de outros

membros do Grupo de Xinguilamento, Tia Ana *já* tinha passado pelo *kissakelu*, o teste ritual que visa induzir a possessão. Quando a mãe da Tia Ana adoeceu de espírito, ela e as suas irmãs foram submetidas ao *kissakelu*.⁹³ Enquanto a irmã mais velha foi tomada pelo espírito, Tia Ana (39 no gráfico abaixo) revelou ser de “cabeça fria”. O espírito nela “não pegou”. Daí em diante a sua participação ritual em rituais de xinguilamento foi orientada por uma especialização no acompanhamento musical. O seu papel nos rituais é tocar para ver se o espírito pega e em quem.

39.



Nessas oferendas, xinguilar é dançar e dançar é xinguilar. Quem não xinguila não pode dançar. Pode executar outras tarefas, nomeadamente tocar, mas não dançar.

Eu própria representava também – no âmbito das oferendas – mais um ângulo da possessão, como sistema interativo que discrimina quem os espíritos podem ou não alcançar. Atento à minha assiduidade nas atividades no grupo de xinguilamento, e sabendo da minha disposição para a dança, durante a oferenda pós-*kalemba* o soba me pediu que trajasse também de vermelho. Obediente diante deste pedido da autoridade tradicional, vesti o quimone vermelho que recebera no carnaval. Estranhando ao me ver de vermelho, Fina me pede veementemente para tirar aquele quimone e voltar a vestir o meu azul de sempre.

Filha de branco veste vermelho?! (4/6/2014).

Num primeiro momento, pensei que esta preocupação se devesse ao fato de que a minha participação afetaria a credibilidade do grupo de xinguilamento, dando razão a quantos o desvalorizam por rivalidade. Contudo, numa segunda avaliação, havia algo mais substancial. A minha participação, contra a qual Fina se pronunciara peremptoriamente contrariando o soba, transgredia os requisitos para a eficácia ritual. Não dança xinguilamento quem sabe dançar. Dança xinguilamento quem é suscetível de ser possuído. Mais especificamente, susceptível de ser possuído não por santos (o que no meu caso não se poderia excluir categoricamente), mas por espíritos hereditários *ilundu*. A minha participação na dança não afetaria de nenhum modo uma eficácia de

⁹³ Cf. capítulo. VI.

tipo coreográfico. Mas contradiria os pressupostos de eficácia ritual subjacentes à dança. A eficácia da dança de xinguilamento era indissociável de *quem* a executava.

Uma outra correlação merece ser destacada. É aquela entre a dança e a oferta. Só quem dança oferece. Só quem dança “dá de comer”. Oferecer exige uma habilitação idêntica à que é necessária para a dança. A vulnerabilidade aos espíritos é a condição exigida a quem participa na oferenda dançando e oferecendo.

Preparar os alimentos, pelo contrário, era eminentemente da ordem do saber fazer. Toda a gente contribuía para a preparação da comida, inclusive as tocadoras. A Tia Ana, grande conhecedora do assunto, era confiada nada menos do que a preparação da comida da sereia e a manipulação das *pembas*.

Do ingrediente a mais

No entanto, algo ficava pouco esclarecido. Afinal, se a *posse dos* espíritos era mais importante do que a *possessão pelos* espíritos, se o fato de se ser passível de possessão era mais importante do que a sua efetiva manifestação, por que razão muitas, para não dizer todas as tarefas cruciais do ritual eram confiadas ao espírito manifestado, ou ao seu *katulo* no intuito de propiciar a sua vinda? Por que razão eram as ações rituais mais importantes confiadas à Fina? Embora toda a gente soubesse preparar a comida e a cada um fosse atribuída uma tarefa específica, mais ou menos complicada, dependendo da competência, a participação de Fina era particularmente necessária. Sempre que se tratasse de manipular comida, Fina era chamada. Havia uma razão específica para isso. A manipulação da comida podia embraiar a manifestação do seu espírito. Vejamos um exemplo. Na ocasião dos preparativos de uma das oferendas, Fina tem outros compromissos pendentes e pede à Tia Tetê para ser dispensada.

Fina: Tia Tetê, peça na Belita para lhe ajudar.

Tia Tetê: E Belita tem kalundus? Eu e você que temos que ir fazer o trabalho!

Numa segunda ocasião, durante a preparação de uma oferenda, o soba faz notar que é necessário antes de tudo “derramar aos quatro cantos” e se oferece para essa tarefa. Duluadu o convida a delegar o espargimento em Fina (em uma ocasião anteriormente referida, essa operação fora espontaneamente realizada pelo espírito manifestado de Fina). O caráter *particularmente* necessário da participação de Fina se traduzia, enfim, em um “vencimento a mais” para Fina na hora da retribuição.

Quer fosse a possessão necessária para estabelecer ligação o outro mundo (através da aspersão ritual aos quatro cantos) ou, ao contrário, a execução desta ação ritual que implica a manipulação de bebida funcionasse como embraiagem da possessão, a tarefa era deixada para Fina. Quer “o rompimento da distância com o outro mundo” (Coelho, 2010: 118) embraiasse a possessão, quer a ligação dos mundos só fosse possível através dela, o princípio era que a possessão e o outro mundo estavam intrinsecamente ligados. A lógica que informava este agenciamento era de que tudo o que havia de mais crucial cabia ao espírito e ao seu *katulo*, enquanto se esperasse o seu espírito. Se maximizava a exposição de Fina, cujo espírito era “tão junto a nós”, nas palavras de Tia Ana, a todas as situações que propiciassem a sua possessão pelo seu espírito.

Vista sob este ângulo, a eficácia não dependia apenas da familiaridade com os espíritos (comum a todos os membros do grupo), mas era confiada *mais especificadamente* ao espírito *manifestado*. O espírito constituía uma espécie de “ingrediente a mais”, constitutivo do sucesso do preparado, como a *pemba* na comida de sereia.⁹⁴

Um elo de necessidade ligava essas oferendas aos espíritos de xinguilamento.

Fina: O trabalho de sereia tem que ser com base no kalundu. Você vê que a comida desaparece? A kyanda sente o perfume dela (7/4/2014).

Federica: Mas tem uma coisa que não entendi e preciso que você me explique. Porque é o trabalho de kyanda feito com base nos kalundus?

Duluadu: Kalundu é quem dá de comer a *kyanda*. Não aceita de uma pessoa qualquer. Tem que ser o kalundu que veste vermelho.

F.: E isso é agora ou desde sempre?

D.: Desde o tempo do colono (30/5/2014).

Federica: Mas porque é que para fazer trabalho de sereia tem que estar de espírito?

Fina: Sem estar de espírito o trabalho de kyanda sai mal (6/4/2014)

A necessidade da interligação ritual entre o *kalundu* e o mar era materializada pelo balaio que Duluadu tinha fabricado por ocasião da oferenda pós-*kalembe*.

O balaio dos kalundus pertence também ao mar (Duluadu, 29/5/2014).

⁹⁴ Uma outra correlação simbólica que merece ser destacada é aquela entre a *pemba* e o espírito. Ambos parecem constituir *materializações* de substâncias herdadas. Ademais, o mesmo secretismo os rodeia. Ao longo da minha pesquisa nunca me foi permitido assistir à preparação dos *kalundus*. Da mesma forma, por ocasião da oferenda pós-*kalembe*, me foi negada a possibilidade de acompanhar as mulheres que iam procurar as *pembas*. O segredo protegia tudo que dizia respeito a espírito herdado.

Por isso o balaio é necessário nos rituais para o mar. Isso não tinha um porquê, era desde sempre, “desde o tempo do colono”.

Quem come o quê? A caracterização dos agentes do mar entre o ritual e o “evenemencial”

Mas afinal a quem se destinam as oferendas? O ritual constitui um dispositivo para a construção dos agentes do mar como receptores de oferendas rituais reativos. Porém, as oferendas que supostamente serviam para alimentar esses agentes receptores pouco esclareciam acerca da sua qualificação e caracterização ontológica. O que emergia nas conversas associadas tanto às oferendas quanto à *kalemba* era uma certa indeterminação ontológica. Ora se tratava do mar, ora da(s) sereia(s)/(k)yanda.⁹⁵ Ademais, no mar havia outros seres e outras agências. As oferendas podiam ser comidas pelos peixes (como fora observado por algumas oficiantes, enquanto despejavam os pratos na água durante a oferenda de barco pós-*kalemba*).⁹⁶ Desgraças, como o afogamento de pessoas, eram causadas por *katelas* (ondas)⁹⁷. As ofertas eram correntemente designadas como “trabalho de *kyanda*”, mas – quando solicitada melhor explicitação – essa designação era corrigida e o mar (em português) aparecia como destinatário da oferenda.

Não estamos fazendo trabalho de kyanda. É dar comida ao mar (Tetê, referindo-se ao trabalho de inauguração dos barcos).

Tem que dar de comer ao mar, de comer às sereias no mar. Tem que fazer esta tradição para a coisa dar certo (Tetê, 7/4/2014).

⁹⁵ Duarte de Carvalho considera infeliz a tradução do termo *kyanda* pelo termo português “sereia”. Essa tradução imprópria seria responsável pela propagação da sua representação como ser quimérico (Duarte de Carvalho, 1989: 284). Apesar de estarmos inteiramente de acordo com a necessidade de fazer justiça à complexidade e à autonomia da noção de sereia, escolhemos utilizar os termos sereia (em português) e *kyanda* (termo kimbundu incorporado no português corrente) como sinônimos, como os próprios interlocutores fazem.

⁹⁶ “Na baía era muita macoa indo comer!” (Fina, 6/6/2014). (*Macoa* é “peixe grande”). Quem quer que fosse o destinatário final da oferenda, a constatação de que muitas *macoas* vinham comer o alimento lançado do barco era festejada como um sinal de sucesso da oferta. Sob esse aspecto, os peixes – como as *kyandas* – podiam ser considerados intermediários da oferta. Sobre as analogias entre as *kyandas* e os peixes e, em particular, sobre a associação visual de *kyandas* e *macoas*, cf. capítulo VI.

⁹⁷ Tetê : [falando de um familiar que morreu no mar] ele foi engolido por uma onda, ninguém sabe de onde esta onda veio.

F. : é a sereia que faz?

T. : é o tempo mesmo.

Era mesmo o tempo que fazia as *katelas* que podiam matar as pessoas. No entanto, numa outra circunstância, para me dissuadir da ideia de prosseguir a minha pesquisa no Mussulo, Tia Ana evocou o caráter perigoso dos habitantes do Mussulo e disse se eu fosse para lá fazer perguntas uma onda poderia me engolir. Este aviso sugeria a possibilidade de uma onda ser comandada para matar alguém.

A *kalembe* vinha da irritação da sereia, embora num contexto em que “o mar há muito tempo não comia em condições”. Quem estava “puxando as toalhas” do restaurante chique onde a filha de Fina trabalhava, era “a sereia vindo buscar a comida”. As toalhas puxadas das mesas do restaurante eram o recíproco inverso das mesas rituais que não vinham sendo postas ultimamente. Por causa dessa negligência, a própria sereia vinha buscar a comida sem qualquer cerimônia. Entretanto, o canto que acompanhava as oferendas rituais invocava Pujalunga. Esse canto, que Nexi se recusava a cantar fora do contexto das oferendas, era “o canto do mar”. Pujalunga é

[...] kalunga, também chamado mualunga, que é o mar (Duluadu, 30/5/2014)⁹⁸.

Quando perguntei a Tia Ana se a comida era para *kyanda* ou para *kalunga*, ela não teve dúvidas.

F.: A comida é para *kyanda* ou para kalunga?

A.: Para sereia. Não te mostrei? Leva feijão, banana...

F.: A comida é para *kyanda* ou para kalunga?

A.: Para *kyanda*.

F.: Onde estão os mortos?

A.: ... [silêncio]

F.: Tipo no céu, na terra...

A.: Em baixo da terra (Tia Ana, 31/5/2014).⁹⁹

F.: Mas a comida é para *kyanda* ou para o mar?

D.: Comida é pra mualunga, bebida e cigarro é pra *kyanda* (Duluadu, 30/5/2014).

Parecia não haver um consenso definitivo acerca do destinatário das oferendas. Essa aparente indeterminação ontológica deixava entrever um pluralismo ontológico. De fato, a lógica que orientava a oferenda era a diferenciação das iguarias, de maneira a agradar – na dúvida – a quantos mais gostos fosse possível. Primeiramente, a refeição ritual era marcada por uma partição fundamental entre comida “como para humanos” (a carne, as batatas, os doces) que, por isso, não recebia uma qualificação especial, e uma comida explicitamente qualificada “de sereia” (uma

⁹⁸ A literatura especializada convencionalmente aborda a organização ontológica separando o mundo das profundezas das terras dos mortos, associado às águas profundas (*kálungà*), do mundo “da fertilidade e da vida”, intermediário entre o mundo das profundezas e o nosso. Este mundo intermediário é povoado pelos gênios dos lugares, seres intrinsecamente benévolos, tais como as sereias (Coelho, 2010 : 109). Esta organização ontológica será certamente de mais fácil apreensão num contexto monolíngue kimbundu (que não foi o da minha pesquisa) e através de uma abordagem mais focada na mitologia do que na descrição da ação. Aquilo que constitui o objeto desta nossa descrição, que em nada contraria a literatura anterior, sem no entanto a reproduzir, é a emergência de conteúdos ontológicos através do “eventencial” e *a posteriori* da ação ritual.

⁹⁹ A ideia de que os mortos estão debaixo da terra é amplamente aceite. Quando, por exemplo, perguntei a uma mulher onde estava o marido dela, ela me respondeu batendo a palma da mão no chão.

mistura de ingredientes crus despedaçados e várias bebidas misturadas). A comida propriamente dita era servida em pratos dispostos numa mesa, o que levava a pensar num consumo individualizado, o que não era o caso da “comida de sereia”. Essa era contida numa bacia e era lançada à água por meio de uma vassoura. Um critério de máxima diferenciação organizava o sortimento das bebidas não alcoólicas e espirituosas (cuja técnica de oferta correspondia a uma ordem hierárquica entre os oficiantes), enquanto um critério de máxima indiferenciação presidia à composição da comida de sereia. A comida de sereia era crua (apenas fermentada pelo sol), enquanto a comida (verdadeiramente comida) era cozinhada e, segundo regras bem precisas.¹⁰⁰

Este investimento na complexidade procedimental, quando comparado com o menor investimento na explicitação verbal de uma classificação ontológica, deixava razões para crer que *fazer* – e *fazer certo* – era mais relevante do que saber exatamente quem iria comer.¹⁰¹ O mesmo valia no caso da *kalemba*. O fluxo interpretativo desencadeado por esse evento extraordinário invocava repetidamente os agentes do mar sem, no entanto, caracterizar mais precisamente o seu estatuto e a sua intervenção causal no processo. Quando isso ocorria, as extrapolações causais nunca eram objeto de acordo. O que para alguns o mar fazia naturalmente num processo sazonal de limpeza, para outros era fruto da raiva de *kyanda*. Face a essa fluidez ontológica, mais do que saber se tinha sido a ira da sereia ou a natureza do mar, o que era essencial era fazer a oferta, de modo a restabelecer e reafirmar face a outros atores sociais, potenciais comitentes (como o Governo Provincial) ou concorrentes (outros grupos), o papel do xinguilamento da Ilha como interlocutor por excelência nos assuntos do mar. A manutenção de um canal privilegiado de comunicação ritual era mais importante do que a definição do interlocutor.

Conclusão: da caracterização ontológica às modalidades de participação

Etnografias anteriores dedicadas aos cultos coletivos conhecidos pela designação de *kakulu* destacaram como esses cultos mobilizam as relações entre “famílias”, “redes”, “casas”. De uma certa forma, essas cerimônias refletiriam ao mesmo tempo que *constituíam* a cooperação *entre* unidades que partilham o território e cujo bem-estar depende da benevolência de entes que habitam

¹⁰⁰ O caráter intrinsecamente duplo da oferta (a mesa com comida como para humano + a bacia com a “comida de sereia”) ressoava, não apenas com a ideia da atividade ritual como conexão entre dois mundos, como igualmente com a ideia da(s) sereia(s) como um ser entre dois mundos. Este atributo da sereia possui um notável significado cultural na literatura comparada. No seu ensaio sobre os gênios na África do Oeste, Hamberger sublinha como essas figuras são intrinsecamente ligadas ao duplo e ao trânsito da fronteira entre mundos ou domínios espaciais (Hamberger, 2012). Na área cultural e linguística kimbundu, Coelho observa como as *yandas* são representadas como habitantes de um mundo intersticial (Coelho, 2010: 109).

¹⁰¹ Algumas entre as mais recentes interpretações da ação ritual privilegiam justamente essa abordagem pragmática, mais focada na ação ritual do que no simbolismo cultural (Smith, 1979). Para uma contextualização histórica dessa tendência analítica veja-se Halloy (2015).

no mar ou no rio do qual depende o sustento coletivo. Essas cerimônias de culto coletivo decalcam o princípio relacional prevalente na sociabilidade comum: isto é, o princípio territorial de proximidade. Deste ponto de vista, se diferenciam substancialmente das cerimônias familiares (em particular as cerimônias de produção dos espíritos) que analisaremos no capítulo que se segue.

Não há consenso na literatura etnográfica disponível acerca dos coletivos implicados nesses cultos territoriais. No que concerne à prática contemporânea, se constata que as pessoas destacadas para o culto dos agentes do mar são especialistas rituais recrutados nas fileiras dos grupos carnavalescos. O agente dos rituais para o mar são subgrupos dos grupos carnavalescos formados por pessoas que possuem requisitos específicos. Não será errado então concluir que, no contexto de hoje, a construção ritual do território acontece por intermédio de grupos carnavalescos. Essa construção ritual do território decalca as cisões expressas pelas dinâmicas carnavalescas. Nessa medida, os rituais do mar decalcam e, ao mesmo tempo reproduzem, a mesma relacionalidade de natureza territorial que governa os grupos carnavalescos.

Os eventos cerimoniais apresentados nesse capítulo não são “*kakulu*”. Partilham com ele, porém, as principais sequências de ação, dentre as quais uma sessão de dança possui um papel de destaque. Ademais, a análise etnográfica dessas cerimônias e os testemunhos recolhidos sobre o *kakulu* da Ilha convergem num elemento central: a necessidade da presença dos espíritos ancestrais. A mensagem veiculada por esses eventos cerimoniais poderia ser parafraseada da seguinte forma: para comunicar ritualmente com os agentes do mar é preciso “ter” os espíritos. Para fazer esses “trabalhos”, é preciso “ter herdado essas coisas”. Nas cerimônias dançadas que documentámos, todos os participantes ou são possuídos pelos seus espíritos ancestrais ou poderiam sê-lo.¹⁰² A posse dos espíritos ancestrais (condição para se ser possuído por eles) emerge como requisito necessário para a participação. Os *ilundu* (em português kalundus) são uma representação particularmente pujante desta ancestralidade que emerge potentemente nos assuntos rituais. Em última instância, o que emerge dessas práticas é a preeminência da ancestralidade no domínio ritual e uma dependência da territorialidade face à ancestralidade.

Quanto à possessão, ela se inscreve substancialmente nesse domínio da ancestralidade. Se a possessão nas celebrações para os agentes do mar na Ilha já tinha sido destacada por Pinho (1886), permanecia, entretanto, um equívoco em torno do agente da possessão. A possessão é a modalidade

¹⁰² A quem questionasse o caráter ritual desses eventos cerimoniais com base no argumento do caráter simulado da possessão, poderia responder-se que a eficácia dependerá menos desse aspecto do que do critério de participação. A *possibilidade* em termos estruturais da possessão conta mais do que a sua efetiva ocorrência. Voltando à natureza das ações cerimoniais, se poderia afirmar que o xinguilamento é uma dança de natureza muito especial. O caráter especial da dança de xinguilamento está ligado à identidade de quem a executa. Já examinámos a estreita associação entre dança e oferenda. Como no caso da dança, a eficácia da oferenda dependeria do agente encarregado da sua execução. O que se pode concluir é que a eficácia dessas performances depende de *quem* as efetua.

comunicativa própria não dos gênios de lugar, mas dos espíritos dos antepassados mobilizados para o seu culto.¹⁰³

¹⁰³ A oposição estrutural entre o mundo dos “gênios da natureza”, associados à fertilidade e à vida, e o mundo da morte, já destacada por Coelho (1988: 157) no Plateau, se desdobra em modalidades opostas de comunicação. Os antepassados são consultados por meio da possessão, os gênios são contatados mediante oblação (ou, no caso das terapias individuais, que será examinado no próximo capítulo, mediante uma estadia junto do mundo deles). Para um olhar comparativo mais abrangente sobre a relação entre ancestrais e espíritos da natureza na região central oriental africana, veja-se De Heusch (2000).

VI

“Da geração”, “da simpatia”

Da sistematização ontológica à relacionalidade

Federica.: Como pegam esses santos?

T. : São espíritos que conheceu alguém da família em vida. Santo é mais branco. Os santos resolvem problemas. Tem santos de nascença. A criança está sempre doente, este filho é sereia: tem que ir numa praia... [e pôr uma mesa]. O pai que atravessa o alto mar apanha amizade de sereia. Pegou amizade com o pai ou com a mãe. Do sítio que você anda pegou a amizade. Tinha uma mulher que passava próximo de um coqueiro, de um capim, ali em baixo havia água, ali apanhou! As crianças de corpo pequeno e cabeça grande são sereias. Elas estão doentes, de cama, não saem à rua, mas sabem tudo que se passa lá fora porque são mais velhas. Mas não vão viver, só vêm para passar. Quando fulano trabalha e não pega dinheiro, pode ser problema de santo. Tem que fazer um copo, uma missanga branca, uma preta, uma vunji, uma fita branca, uma vermelha, uma azul. Santo também faz ficar variado. Kalundu vem através da geração, da família, dos avós. Vai pegando nas barrigas. Pode ser uma outra pessoa que adoece e uma terceira [que manifesta]. Pode ser o espírito do avô do bisavô por exemplo. Tem que ter o espírito do avô para salvar a outra” (Tia Tetê, 28/12/2013).

Neste capítulo iremos mergulhar no mundo dos agentes espirituais anteriormente mencionados (*yanda*, *ilundu*, *santos*) com o objetivo de compreender algumas lógicas relacionais mais abrangentes características do contexto estudado. Não se trata de criar um repertório ontológico,¹ mas sim de destacar no domínio dos entes espirituais a lógica que governa a sua relação com os seres humanos.² Em vez de uma classificação ontológica, trata-se de ensaiar uma classificação das relações.³ Esse procedimento conduz à apreciação de algumas idiossincrasias do campo relacional humano *stricto sensu*, na medida em que as relações entre os humanos e as relações entre humanos e entes espirituais parecem obedecer a lógicas semelhantes.

Tal como nas relações entre humanos,⁴ a primeira propriedade que se verifica nas relações com os entes espirituais é uma polarização de valor. Algumas entidades são tidas como eminentemente benéficas, são “do bem”, enquanto outras são tidas como problemáticas e representadas como “doenças”. O que torna as entidades boas ou menos boas não são os seus atributos específicos, mas antes o tipo de relações que as produzem. Numa primeira aproximação, as entidades

¹ Um ensaio de classificação ontológica já foi feito de maneira inigualável por Óscar Ribas ([1958] 2009).

² A ideia de classificar os entes espirituais com base nas relações que estabelecem com os seres humanos é desenvolvida por Anne Christine Taylor, no seu ensaio sobre os fantasmas entre os Acuhar. Opera-se por esse meio um deslocamento de perspectiva: da classificação ontológica à classificação das relações (Taylor, 1993).

³ Klaus Hamberger, que no Togo meridional evidenciou a equivalência entre lógicas simbólicas e relações de parentesco (Hamberger, 2009: 20), destaca a necessidade de passar da classificação à compreensão dos modos de produção de uma rede relacional (*Idem*: XII).

⁴ Cf. capítulos II e III.

representadas como herdadas são problemáticas, enquanto as entidades com as quais se contrai uma relação fortuita são representadas como benéficas.

Esta interpretação, que insiste na oposição entre dois domínios relacionais (um benigno, associado à territorialidade e à conjugalidade, e um tendencialmente problemático, associado à ancestralidade e à colateralidade),⁵ é largamente inspirada por alguns usos linguísticos locais. De fato, as relações com os agentes espirituais se estabelecem de duas formas: por via “da geração” e por via “da simpatia”. Essas duas expressões qualificam dois processos aquisitivos, respectivamente herdados e contraídos. “Da geração” são algumas *doenças*, entre as quais os espíritos (*ilundu*).⁶ Ao contrário, as relações que se estabelecem, por exemplo, com as *yandas* e, embora de maneira diferente, com os santos, são relações contraídas da ordem da “simpatia”, da “amizade”, do “gostar”.

Da “geração”... os espíritos

Kalundu não é feitiçaria. É doença. Quando o filho sai, some, anda à toa, anda nu, vai longe no mato. Porque esse espírito não apanha só mulher não! É no homem também (Nexi, 17/1/2014).

“Espírito” é o termo correntemente usado em português para designar aqueles que em kimbundu são chamados *ilundu* (plural de *kalundu*). Kalundu se manifesta através da doença. Na linguagem comum, *kalundu é*, antes de mais nada, doença.

Kalundu vem através da doença. Pode te apanhar na cabeça, então vai no curandeiro e faz tratamento. Às vezes pega em você, às vezes pega em outra pessoa. O espírito escolhe (Duluadu, 29/5/2014).

De espírito, se sofre.

⁵ No contexto kimbundu, a oposição estrutural entre o domínio dos gênios da natureza e o mundo da morte, assim como a clara inscrição dos gênios em um mundo benéfico da fertilidade e da vida, foram pioneiramente destacadas por Coelho (1988: 150). No contexto da África ocidental, âmbitos associados, respectivamente, à ancestralidade e à espacialidade (embora diferentemente caracterizados) foram qualificados por Michel Izard, “da extensão” e “da duração” (Izard, 1986).

⁶ Algumas idiossincrasias, como o fato de “nascer gêmeos”, também me foram representadas como “da geração” (Tia Tetê, 12/2013). Os conhecimentos sobre o simbolismo e os rituais dos gêmeos na área kimbundu são relativamente abundantes graças ao trabalho de Virgílio Coelho na comuna do Calumbo (1987). Na Ilha, como no Calumbo, o nascimento de gêmeos é acolhido com fervor por toda a comunidade. Tia Tetê descreve o processo ritual que se aciona. Primeiro “grita-se”, ou seja, entoar-se um anúncio cantado do nascimento. Em cima da casa onde dormem os gêmeos põe-se uma rede de pescar. Põe-se em cima *musekenya*. A folha é enrolada quatro vezes e é colocada sob os lençóis dos gêmeos. “Fazem-se dois sacos onde se põe o dinheiro. Cada pessoa que vem ver põe dinheiro. A pessoa vem com dinheiro na mão direita e na mão esquerda, um para cada saco. Este dinheiro, a mãe não pode mexer”. Este processo ritual apresenta semelhanças substanciais com aquele que ocorre no Calumbo. Em ambos se usa a folha *musekenya*. Nos dois casos também, toda a comunidade se mobiliza quando ocorre um parto de gêmeos. Todos vão visitá-los. Tudo o que é oferecido aos dois gêmeos deve ser dado em quantidade rigorosamente igual. A preocupação subjacente, de acordo com a interpretação de Coelho, é a prevenção do conflito. O ritual de acolhimento dos gêmeos é dito *kukambeleva* (Coelho, 1987: 365). Embora o nascimento dos gêmeos tenha sido qualificado pela minha interlocutora como um fenômeno da geração, há pleno consenso em que se trata de algo benéfico. O caráter benéfico dos gêmeos deve-se à ligação que eles mantêm com os gênios da natureza (*Idem*).

Duas primas minhas tinham essa doença, sofriam de espírito: a B. e a irmã da B. Quem xinguila mesmo é a B. L. nunca sofreu, nunca vi xinguilar” (C, 22/1/2014).

A doença (o espírito) faz xinguilar. Na linguagem corrente,⁷ xinguilar é, em si, uma doença. Xinguilar é o que o espírito faz a pessoa fazer. Mas xinguilar é também o que o espírito faz. A pessoa é o agente passivo do xinguilamento, um espírito é o agente ativo. O termo “xinguilamento” conserva um duplo sentido e uma ambiguidade: o de doença e o de dispositivo ritual terapêutico. Por um lado, o termo “xinguilar” é usado na linguagem comum dos não entendidos no assunto para designar uma agitação, uma alteração emocional extrema e altamente somatizada, ou mesmo a loucura. Por outro lado, o termo “xinguilamento” se refere, de maneira mais específica, a um complexo ritual e à sua vocação terapêutica, ou a uma prática religiosa.⁸

Xinguilar é sintoma de espírito, mas também é cura. Depois de ter perdido o primeiro filho com a idade de um ano, e o segundo, com poucos meses, L. dá à luz uma menina com uma bolha na cabeça. A bolha na cabeça da menina corresponde uma bolha na barriga da mãe.

Daí eu fui xinguilar. A menina ficou boa, a bolha em mim ficou (L. 14/4/2014).

As definições referidas pela literatura abarcam as duas vertentes, de doença e de cura. O substantivo “xinguilamento” deriva do verbo kimbundu *cu-xinguila*. Na definição proposta pelo missionário capuchino Cavazzi no século XVII, *cu-xinguila* significa “possuir um corpo por parte de um espírito” (Cavazzi, [1687] 1965: 186). Na definição proposta por Assis “kuxingila” significa “chamar, invocar espíritos” (Assis, s/d.).

⁷ Nexi e C. (primeiro e terceiro depoimento) não tem ligação direta com o xinguilamento, mas são ambos ligados a pessoas ligadas ao xinguilamento. Duluadu (segundo depoimento) tem uma experiência mais direta do mundo do xinguilamento, por isso distingue o espírito (a causa) da doença (o sintoma através do qual se manifesta).

⁸ A literatura sobre a ligação entre doença mental e práticas mágico-religiosas em África é bastante vasta. Deve-se a András Zempléni o mérito de ter destacado as características específicas que determinam a eficácia dos procedimentos mágico-religiosos de cura da doença mental (Zempléni, 1985). Em particular, deve-se a esse autor uma análise da transformação da possessão-doença em possessão ritual através de algumas transformações metonímicas (Zempléni, 1974; 1984; 1985). Olivier de Sardan recusa a assimilação dos rituais de possessão às práticas terapêuticas, destacando como a “fileira” da possessão não coincide com a da doença. Entre os argumentos levantados se observa como a doença, em particular na sua vertente psíquica, persiste autonomamente (Olivier de Sardan, 1994). Sem contestar a validade geral dessa tese, no caso presente as pessoas comuns costumam associar os espíritos à doença, em particular mental. No primeiro depoimento apresentado, Nexi fala claramente dos espíritos como doenças. Vice-versa valerá observar a ausência (ou a latência) de uma linguagem que toque à área semântica do ritual e da religião para se referir aos fatos ligados aos espíritos. Não se fala de ritual, de religião, de iniciação. Os entendidos no assunto mais facilmente empregam o termo “tradição”. No que toca à relação entre espíritos e doença mental, valerá, enfim, acrescentar que nas famílias em que havia espíritos, havia também problemas de doença mental. Curiosamente, os doentes manifestavam os mesmos comportamentos desviantes atribuídos às pessoas que sofrem de espírito: se afastavam para longe de casa, andavam “à toa”, etc. Contudo, a distinção entre uns e outros era claramente reconhecida e percebida. No caso desses familiares, se tratava mesmo de doença, enquanto outros membros da família pertenciam – para parafrasear Olivier de Sardan – à fileira do xinguilamento.

Na nosologia local, uma especificidade dos kalundus⁹ é serem uma doença hereditária.¹⁰

Kalundu é doença dentro da família, de geração em geração.¹¹

Kalundus vêm através da geração, da família, dos avós, vai pegando nas barrigas. Pode ser uma outra pessoa que adoece e uma terceira... Pode ser o espírito do avô do bisavô por exemplo (Tetê, 28/12/2013).¹²

Espírito é doença daqueles tios e tias que já faleceram (Duluadu, 30/5/2014).

Outra característica do kalundu, enquanto doença hereditária, é o fato de necessitar de um dispositivo de cura baseado na mobilização de certas classes de pessoas. A cura passa por uma reunião conhecida como “dissaquela”, na ortografia proposta por Ribas (2009: 182)¹³ ou, no kimbundu da Ilha, *kissakelu*.¹⁴

Morreu a avó, a bisavó, escolhe o neto ou a neta. Uma que sofre obriga a família a se juntar. O doente é só um, obriga todo o mundo a sentar. Põe esteira para tratar. Tem que ter o espírito do avô para salvar a outra (Tia Tetê, 28/12/13).

A doença dos kalundus pertence a um corpo coletivo, de natureza familiar. A doença é difusa, embora o sintoma se manifeste em uma só pessoa. Os dados recolhidos por Duarte de Carvalho apontam também para essa noção de doença “suprapessoal”, que necessita de uma reunião ritual. Este autor explica assim o seu funcionamento:

Faz-se uma disakela quando dentro de um *mwiji*, e a determinado nível geracional, se revela uma incidência entendida como anormal (Duarte de Carvalho, 1989: 272).

⁹ Esta grafia corresponde à versão aportuguesada do termo.

¹⁰ “Aportuguesamento do quimbundo *kilundu*, resultante de *kulundûla* (herdar). Alusão ao modo de transmissão” (Ribas, [1958] 2009: 172).

¹¹ Uma definição idêntica relativa aos *nkisi* me foi fornecida em um depoimento oral concedido em Brazzaville, em agosto de 2008, pelo antropólogo congolês Pascal Makambila, autor de uma pesquisa feita na região do Pool nos anos 1980 que se traduziu em uma tese de doutorado (Makambila, 1995). Sobre a noção de *nkisi* enquanto doença e as suas sutis articulações, veja-se também Hagembucher-Sacripanti (1973).

¹² A noção de espírito (assim como aquela de “santo”, que será examinada a seguir) é indissociável da noção cosmológica mais abrangente de retorno, isto é, de trânsito entre dois mundos especulares, o dos vivos e o dos mortos. Essa noção cosmológica está presente de maneira particularmente explícita entre os bakongo, como é ilustrado por Fu Kiau (1969) e MacGaffey (1986).

¹³ Quando se escreve sobre estes aspectos da ontologia e da vida ritual luandense, a fonte mais citada é Óscar Ribas. O uso das riquíssimas informações fornecidas pelo folclorista (como o faz, por exemplo, Duarte de Carvalho) não invalida a questão de fundo acerca da distintividade da Ilha no campo luandense.

¹⁴ O termo *dissakela* não é entendido localmente. Daqui em diante utilizaremos o termo que se emprega na Ilha, exceto quando referido em outras fontes.

Esta explicação da dissaquela remete para a definição de *mwiji*. A compreensão dessa noção não é banal. Não se fala de *mwiji* sem especificar se se trata de *mwiji* da mãe (*kamama*) ou do pai (*katata*).¹⁵ Recorrendo às palavras de um informante, Duarte de Carvalho define a noção de *mwiji* da seguinte maneira:

«Você tem oito avós. Os quatro do lado do pai fornecem-te o *mwiji* que o teu pai te passa. O mesmo para o lado da tua mãe» (*Ibidem*).

É “entre os agentes do mesmo nível geracional de determinado *mwiji*” que serão recrutados os membros da dissakela (*Ibidem*). *Mwiji*, traduzido por “geração”, designa “o corpo dos parentes, tanto vivos como mortos” (*Idem*: 221). Para retomar as palavras do autor, pode dizer-se que se o *mwiji* é do âmbito da doença, o “nível geracional” do *mwiji* é do âmbito da sua cura.

«Você pode passar ao pé de um primo e não ligar, mas quando se trata de *kalundus* tem que privar. O *kalundu* põe toda a família doente, um nesta ‘casa’ sofre, aquele naquela ‘casa’ sofre também, o fermento do meu filho é igual ao fermento do teu, são a mesma água, para cumprir este dever temos que estar juntos» (*Ibidem*).

Face aos problemas de espírito, se trata então de «recuperar a família»¹⁶, nem que esteja em Malange (*Idem*: 272).

«Um na Ilha do Cabo, outro no Cacuo, outro até no Dondo, mesmo em Ndala Tando, não importa, se aqui um parente está a sofrer o outro tem de mandar um filho, implica o *mwiji* todo, se se trata um e não se trata o outro o mal pode não chegar a resolver-se, um próprio *kalundu*, na *disakela*, vai dizer que estão a faltar cabeças» (*Ibidem*).

Assunto de *kalundu* é questão que reúne terapêuticamente o que está distante.¹⁷ O paciente é a “família”. Esta reunião é o pressuposto e a eficácia da cura. É por meio da reunião ritual que a doença é transformada em espírito(s).¹⁸ No *kissakelu* a “família” é ritualmente agregada e um seu

¹⁵ Entretanto – nos informa – é necessário não confundir essa noção com aquela de linhagem. Segundo o autor, essa noção seria expressa pelo termo *divumu*, que traduz como barriga (*Ibidem*).

¹⁶ Esta expressão recolhida por Duarte de Carvalho indica claramente como o termo “família”, no uso local, designa de maneira muito acentuada as relações de consanguinidade, com particular ênfase nas relações consanguíneas deslocalizadas. A noção de “família” tende a coincidir com a noção de *mwiji* (“geração”). Com base nas nossas observações de campo, se pode dizer que o termo “família” prevalece no uso corrente, enquanto o termo “geração” é reservado para o domínio ritual e nosológico.

¹⁷ Esta característica de reunir o que está distante, tão bem explicada pelo interlocutor de Duarte de Carvalho, vai ao encontro da inflexão matrilinear que Ribas atribui ao mecanismo dos *kalundus*. Na definição de Óscar Ribas, os *kalundus* “[...] transmitem-se por herança, principalmente pelo ramo materno. Mas só através do rito evocatório, constituindo a renitência de uma enfermidade, a manifestação do seu desejo da posse mediúnica.” (Ribas, 2009: 172).

¹⁸ Como veremos a seguir, nada impede que, no âmbito de um mesmo *kissakelu*, se produzam vários espíritos em pessoas diferentes.

“nível geracional” específico é processado como uma coisa única. A “família” é um único corpo, que pode sofrer à distância, apesar de o sintoma afetar apenas um seu membro. O *kissakelu* dá corpo a um âmbito de consubstancialidade dentro do qual a entreada deve vigorar.

Encarnar os antepassados

O fim principal do *kissakelu* é dar vida aos espíritos, dar-lhes a possibilidade de se manifestarem em possessão, e, por essa via, interromper a sua manifestação patológica.¹⁹ Por meio de alguns testes de sensibilização (em particular através da exposição visual a vários animais e alimentos), se trata de induzir o espírito a se manifestar em possessão. O espírito que se manifestava em forma de doença, se manifestará pelo que é: um espírito que, em época remota, já foi pessoa.²⁰ A operação que finaliza a preparação é uma manipulação da língua do noviço. Essa é raspada ou furada pelo curandeiro de maneira a que o espírito possa falar, que é uma das suas funções principais. Uma vez capacitado a falar, o espírito pode enfim responder à pergunta decisiva do curandeiro e dos parentes do médium: “de onde veio?”. Essa resposta possibilita a plena caracterização do espírito. Os espíritos de fato são etnicamente conotados e a língua de expressão é o primeiro elemento que revela a sua procedência. Há espíritos que falam “kimbundu, kikongo, fiote...”.²¹ Da mesma forma, os gostos alimentares constituem um marcador étnico característico.

O espírito sai de longe, nossa raiz, nas províncias onde tá a nossa raiz” (Nexi, 21/1/2014)

Os kalundus vêm “de muito longe”, da memória das famílias (Duarte de Carvalho, 1989: 266).

O termo chave para entender os espíritos é “longe”. Eles vêm de longe, de um tempo e de um espaço distantes. Os espíritos plenamente manifestados plenamente revelam a sua natureza, são uma representação performativa da ancestralidade. A origem geográfica distante é mais um complemento essencial da sua caracterização como pessoas que viveram em um tempo remoto. Embora haja

¹⁹ Durante o trabalho de campo, não foi possível presenciar este ritual, rodeado de grande secretismo. A versão oficial que me foi sempre fornecida é a de que na Ilha esses rituais não acontecem mais. Por mais que se possa ver, nessas afirmações, uma versão educada e estereotipada da negação do acesso, todas as pessoas conhecidas que foram submetidas a esses rituais nos últimos vinte anos se deslocaram a outros bairros para tal efeito. Valerá também acrescentar que o próprio Duarte de Carvalho declara, no seu livro, não ter registado a ocorrência de qualquer *disquela* no bairro dos Imbondeiros, durante a sua pesquisa (Duarte de Carvalho, 1989: 262), embora os meus interlocutores atuais identifiquem justamente a Samba como zona de eminentes especialistas rituais, entre os quais a irmã de uma das mais estreitas interlocutoras, falecida no começo da minha estadia de terreno.

²⁰ Na definição de Ribas, kalundu é: “Espírito de elevada hierarquia e evolução. [...] Os kalundus representam almas de pessoas que viveram em época remota, numa distância de séculos. [...] E consoante à longa idade que atingiram, distinguem-se: o *diculo*, que é o ancião, e o *diculundundu*, que é o ancião de mais avançada idade” (Ribas, [1989] 2009: 172).

²¹ Língua regional da província de Cabinda.

espíritos (isto é, kalundus) caracterizados como brancos,²² os kalundus são mais frequentemente representados como oriundos das províncias interioranas mais remotas de Angola.

Mana Joaquina (o espírito com que nos cruzámos no capítulo anterior) é “akwakwanza”, da beira da Kwanza. É uma mulher que os outros representam como simples e rústica, é uma interiorana que só fala kimbundu. Tanto que, quando perguntei de onde vinha ela, os seus intérpretes sugeriram, jocosamente, que vinha da “terra dos macacos”, da África profunda que, para eles, da Ilha, é projetada como uma alteridade cultural absoluta. Mana Joaquina encarna essa África profunda, com a qual os ilhéus resistem a se identificar.²³

A caracterização interiorana revelada pelos kalundus manifestados, está já implícita no tipo de perturbações com que estes frequentemente se anunciam: “andar nu, andar no mato”. Essa é a doença dos kalundus. A doença é uma espécie de verdadeira identidade. Os sintomas dos kalundus constituem uma espécie de atavismo. O que o espírito ainda não trabalhado faz fazer é uma espécie de antecipação e exagero patológicos da sua identidade que, depois de ritualmente trabalhado, passará a revelar de maneira mais convencional e estereotipada, com o seu nome, a sua origem e as suas idiossincrasias alimentares e comportamentais.

Pelo fato de vir do passado

o espírito fala coisas que aconteceram em outro tempo (Vó Dona Branca, 30/572014).

Se a função dos espíritos é de natureza eminentemente terapêutico-divinatória,²⁴ os espíritos cumprem assim, *en passant*, uma outra função, que o antropólogo seria tentado a chamar função de memória. O seu falar é “memória presencial”²⁵. É através da fala etnicamente conotada que os espíritos manifestam plenamente o fato de virem do passado.²⁶ A língua revela a procedência étnico-geográfica, atualizando um passado mais abrangente caracterizado por deslocamentos violentos “de lá das províncias” até Luanda.²⁷

²² Esta característica, de serem africanos, os distingue dos “santos”, que trataremos mais adiante. Esses outros entes espirituais são representados como sendo prevalentemente brancos.

²³ A dança de xinguilamento não deixa de evocar uma animalidade. Andando de quatro patas em fila, os dançarinos pareciam transfigurados em elefantes (*cf.* capítulo V).

²⁴ Na definição de Óscar Ribas, os kalundus “podem ser: medicantes, justiceiros e protectores. [...], actuam nos viventes, deles fazendo seu instrumento de actividade, quer falando, quer agindo” (Ribas, 2009: 172).

²⁵ Em outro caso angolano, aquele da Igreja Tocoista bacongo, Blanes aborda a possessão do Bispo Afonso Nunes por parte do espírito do profeta Simão Toco como uma “memória presencial” (Blanes, 2011 :109). Esta possibilidade de extensão biográfica por meio da possessão (*Idem*: 94) se inscreveria em uma conceção mais abrangente, própria da área cultural mais abrangente, que vê pessoas e espíritos como duas faces, ou duas fases, de um mesmo processo subjetivo.

²⁶ Na definição de uma curandeira do musseque de Luanda, “kalundu vem de longe, de séculos e séculos, são espíritos que a gente já encontrou” (Tia Idalina, 19/6/2014).

²⁷ No seu trabalho de doutoramento sobre “o calundu” – assim são frequentemente nomeadas essas práticas rito-terapêuticas nos documentos coloniais relativos ao Brasil e às colônias de Luanda e Benguela nos séculos XVII e XVIII – o historiador brasileiro Alexandre Marcussi capta muito bem esta ideia de desenraizamento implicada nessas práticas de expressão de ancestralidade. Tratando-se aí os espíritos de antepassados não reverenciados, carentes de rituais

Se os kalundus “vêm através da geração”, o que acontece é uma espécie de zoom analógico em que uma transmissão genealogicamente circunstanciada (que convencionalmente envolve três gerações, ou, segundo outros informantes, quatro) serve de base para expressar performativamente a representação de uma ancestralidade muito mais remota.²⁸

A geração é muita, a geração é grande, muita! Geração vem de longe! (Tia Idalina, 25/6/2014).

Aquele espírito incomoda a família enquanto ele não ficar com alguém que gosta. Pode ter quinhentos anos ou cinquenta anos, espírito quer entrar na cabeça (L., 7/1/2014).

Durante uma adivinhação prévia, o curandeiro identifica as classes a ser convocadas. Para tal, o curandeiro se serve de um mecanismo divinatório de tipo binário.²⁹ Manipulando objetos específicos, o curandeiro formula uma série de perguntas susceptíveis de obterem resposta positiva ou negativa (sim ou não). Esse procedimento divinatório determina, em primeira instância, o lado de onde procede a manifestação mediúnica, representando assim um mecanismo taxonómico que separa quem deve vs quem não deve ser convocado.

O âmbito da doença dos kalundus é, de fato, uma classe de pessoas, interligadas pela partilha de um antepassado comum. Mais exatamente, o âmbito do kalundu é, dentre os descendentes de um antepassado em comum, uma classe geracional. É esse o grupo a mobilizar para a transformação da doença em espírito(s). O kissakelu, e, antes dele, a doença, cria, de fato, um grupo de descendência de recorte geracional. A moral comunicada pelo recrutamento ritual é que os convocados devem constituir um corpo solidário.

O kissakelu pode ser visto como a prossecução da prospecção diagnóstica iniciada pelo curandeiro na sessão divinatória preliminar.³⁰ De fato, quando no final do processo de preparação se pergunta ao kalundu de onde veio, “a família, sentada a perguntar”, não fica apenas a conhecer a procedência geográfica do espírito. Fica também informada acerca do percurso genealógico que este percorreu até chegar ao médium.

funerários adequados, o kalundu se apresenta como uma doença das origens que os angolanos levam consigo na escravidão no Brasil (Marcussi, 2015).

²⁸ Em outros contextos kimbundu é recorrente a ideia de que depois da segunda geração ascendente os antepassados se tornam “uma coisa só” (Coelho, 1987: 121). Se poderia dizer que se tornam, genericamente, “o passado”.

²⁹ Se trata de um pau côncavo com um pau pequeno por dentro que é chamado “filho”. O filho é esfregando no pau. Se colar é sim. Presenciei uma adivinhação conduzida segundo este sistema no musseque de Luanda. Na Ilha, o espelho é referido como único instrumento material de adivinhação e o termo “muxacato” (Ribas, 2009: 215) é desconhecido. Em um quadro comparativo mais abrangente, valerá salientar que os vizinhos setentrionais desconhecem modalidades objetuais de adivinhação. Segundo Hagenbucher-Sacripanti, a vidência e o sonho são as únicas formas divinatórias entre os bakongo (Hagenbucher – Sacripanti, 1973: 107).

³⁰ Segundo o folclorista Roldão Ferreira (depoimento oral, 29/4/2014), o substantivo “dissaquela” deriva do verbo *kusakela*, que significa adivinhar (Assis, s/d.).

O que é o “espírito” de Fina?

Vejam os então dois exemplos recolhidos junto do grupo de xinguilamento, começando pela história de Mana Joaquina, o espírito de Fina. Quando procuro saber acerca do espírito de Fina, a primeira pessoa que me revela a sua procedência é L., de quem o espírito se serve como intérprete do kimbundu.

L.: É o pai do pai de Fina.

F.: Quem era ele?”

L.: Era pescador, carpinteiro, fazia muitas coisas. Gostou da neta e quem estava doente era a irmã. A irmã da Fina estava doente e quando procuraram saber era o espírito do avô. De cada barriga tinha que dar um filho ou filha.

O espírito feminino que Fina manifesta resulta de um apego do falecido avô. “O avô gostou da neta” e o resultado é a manifestação, em Fina, de um espírito feminino. O que se verifica na explicação acima é uma sobreposição do espírito-representação com o agente transmissor (“é o pai do pai”). Diante desta condensação aparente da representação performativa de uma individualidade feminina e do avô falecido, resolvo pedir esclarecimentos diretamente a Fina sobre a procedência dos seus espíritos.

F.: Mana Joaquina era de P. [nome do pai do pai de F.]?

Fina.: [Parece não querer responder, mas o movimento da cabeça indica “não”.] P., quero até falar com ele no Ti J.

Mana Joaquina não é o avô P., nem nunca lhe pertenceu. O avô P. continua existindo em uma forma que o torna contatável em contextos mediúnicos apropriados, tanto que Fina conta poder falar com ele numa sessão junto de um conhecido curandeiro.

F.: Quem era P.?

Fina: Era pescador e kimbandeiro também.

F.: Dava os kalundus?

Fina: Não. Tratava as pessoas, tratava os doentes. Vinha o espírito e adivinhava, assim como você vê o meu espírito (7/4/2014).

O que P. tinha não era Mana Joaquina, o espírito que Fina tem. O que ele tinha era a mediunidade. Foi esse dom de vidência e tratamento que ele transmitiu à neta., depois da sua morte.

A eleição de Fina não se revelou imediatamente. Como frequentemente acontece nestes casos, a eleição se manifestou por meio da doença de uma irmã. A irmã de Fina andava com dores de estômago e quando se procurou saber o que causava essas dores persistentes, se descobriu que “*era o avô*”, o qual pedia que cada “*barriga*”³¹ desse uma filha (ou filho) para a continuação da prática mediúnica que já fora sua.

A sessão terapêutica subsequente não revelou apenas a mediunidade de Fina, mas *também* a das suas irmãs. Assim me explicou Fina:

F.: E você herdou de quem os espíritos?

Fi.: Do avô, pai do meu pai. Pegou na irmã mais velha e em mim e depois a outra irmã que puxa a mim. Pega um em cada lado. Eu e a minha irmã mais velha xinguilamos com espírito. A minha irmã mais nova xinguilava com santos [a seguir].

Não se transmite um espírito pessoal individuado, mas sim a possibilidade de manifestar espíritos. O objeto da transmissão é a mediunidade.³²

A transferência de um agente transmissor para vários agentes receptores não é uma idiosincrasia. Ela constitui, de certa forma, a finalidade última do processo ritual: deixar o legado da mediunidade em pelo menos um de entre os filhos de cada filho (“de cada barriga tinha que dar um filho ou filha”, “pega um em cada lado”), criando assim uma rede mediúnica virtual no grupo dos descendentes de P.³³

Duas irmãs... e sua mãe

No caso de Fina, a eleição pelo espírito do avô se manifestou pela doença, não dela, mas da irmã. Opera então à primeira vista uma lógica de identidade entre duas irmãs, que são ambas afetadas pela “mesma” doença, embora apenas uma manifeste os sintomas. Longe de constituir um caso isolado, esta identidade perfeita, ao ponto de chegar à intercambiabilidade, parece constituir a essência do mecanismo dos kalundus, que é explicado por Duluadu da forma que se segue.

³¹ Embora o termo “barriga” sugira uma ideologia matrilinear da transmissão, o caso da Fina, entre outros, desmente o caráter exclusivo e normativo desta orientação. De fato, aquilo que fora do avô chega à neta através do pai dela. O termo barriga, no caso de Fina, parece indicar, mais exatamente, que cada filho ou filha tinha que dar um filho ou uma filha.

³² O que as explicitações de Fina indicam é que o é transmitido é a doença (designada por “espírito”). O espírito não é o antepassado. Se o fosse, não poderia estar simultaneamente presente em dois descendentes. Os espíritos que as duas irmãs manifestam não são um mesmo. Além disso, um médium pode receber mais do que um espírito. Fina, por exemplo, recebe ocasionalmente um segundo espírito que, por ciúme, Mana Joaquina raramente deixa que se manifeste.

Fina: “[Mana Joaquina] é muito ciumenta, não deixa os outros espíritos virem. O outro fica mal. Se pendura no pau. É um português que só come queijo e fiambre”. Sobre estes paradoxos da mediunidade, veja-se Emma Cohen (2007).

³³ Para Duarte de Carvalho (1989: 272), a lógica de recrutamento se explica em função do resultado final visado pela *disakela*: a saída de “uma cabeça” de cada uma das unidades familiares convocadas de maneira a criar um grupo pós-iniciático de ordem geracional (*Ibidem*) que terá um papel de máxima importância na vida do iniciado.

Por exemplo, tem três irmãs. Uma adoece. Vamos procurar um padrinho tradicional, chama-se curandeiro. Ele tem espelho e vai adivinhar. “Tem que sentar no loando, tem que comprar bichos, etc.”. Põe pessoa para tocar a batucada do xinguilamento, bumbo e banheira. Põe a irmã doente com as outras que não são tão doentes. O espírito pode pegar na cabeça daquela que não está doente (Duluadu, 11/3/2014).

A alavanca do mecanismo dos kalundus são algumas mesmidades, exemplificadas por duas irmãs. Duas irmãs constituem o átomo relacional do kalundu, o âmbito paradigmático de atuação do espírito. Que a doença de uma seja a outra face do espírito que a outra irá adquirir é, de uma certa maneira, a lógica arquetípica do kalundu enquanto mecanismo de doença e cura inscrito em âmbitos específicos de mesmidade. O espírito de uma é a transformação da doença da outra. Essa transformação da doença em espírito passa por uma substituição de pessoa que praticamente não é uma substituição, na medida em que duas irmãs são praticamente a mesma coisa.³⁴

É precisamente nesta possibilidade de troca que atuam os kalundus. O mecanismo de transformação da doença em espírito se baseia no agrupamento de pessoas que podem constituir uma substituição da outra. O *loando*, a esteira onde se sentam estas pessoas intercambiáveis, é a materialização dessa mesmidade dentro da qual o espírito pode escolher. A opção do espírito separa e re-individualiza.³⁵ Algumas pessoas irão manifestar o espírito, outras não, criando uma nova taxonomia entre médiuns e não médiuns e, entre os primeiros, entre reagentes a diferentes entidades.

No exemplo que se segue, a Tia Ana (tia paterna de Fina) explica o seu envolvimento pessoal no mecanismo dos kalundus. Ela passou pelo kissakelu sem, no entanto, se revelar reativa aos kalundus – especializando-se depois no acompanhamento percussivo das sessões de adorcismo. No seu caso, o espírito não se manifestou na doença de uma irmã, mas sim da mãe. Uma filha veio a adquirir os kalundus para “acudir” a mãe.

Tia Ana: A minha irmã tem kalundus. [Eu não.]

F.: De onde vem o espírito dela? De quem herdou?

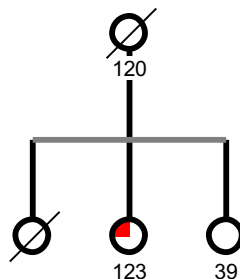
Tia Ana: De ninguém. A mãe estava doente, vem uma senhora, “você é de onde?”. “Venho para te fazer tratamento de xinguilamento”. A filha foi acudir a mãe (5/3/2014).

Duluadu, primo de Fina e também sobrinho da Tia Ana, conhece bem o caso e o explica assim:

³⁴ A ideia que duas irmãs constituem uma mesma substância é amplamente desenvolvida por Françoise Héritier na sua teoria do incesto do segundo tipo (Héritier, 1994).

³⁵ Se o mecanismo prevê que de cada barriga saia uma cabeça, isso não significa que, de uma só barriga, não possam sair duas. Assim, por exemplo, pode acontecer que, por efeito de um kissakelu, duas irmãs “xinguilem com espírito”.

No caso da Tia Ana, aquele espírito é da mãe delas.³⁶ Quando a mãe começou a adoecer pediu às duas filhas para sentar no loando para não deixar doença na família. O espírito só pegou na irmã que puxa a mais velha.



A filha [123] foi acudir a mãe [120]

Duluadu se refere ao espírito como uma posse não da irmã que o vem a ter, mas sim da própria mãe. As filhas são submetidas ao tratamento para se tornarem médiuns do espírito da mãe em seu lugar. Essa substituição é proposta – e aceite pelo espírito – em nome de um bem comum que concerne não apenas à mãe e às filhas: é “para não deixar doença na família”. O esforço ritual das irmãs e, em particular, daquela que por intermédio do processo ritual vem a adquirir o espírito, é em nome de um corpo “supra-pessoal” mais amplo. O que está em jogo no mecanismo dos kalundus é a ligação entre ascendentes e descendentes por meio dos colaterais. Em nome da saúde dos descendentes, os colaterais devem cooperar. O caso do espírito da mãe da Tia Ana mostra o duplo caráter simbólico e ético do mecanismo dos kalundus. O engajamento ritual feminino que é solicitado se serve de maneira evidente da “mesmidade” que permeia as filhas e a mãe.³⁷ Ao mesmo tempo, o mecanismo ritual se apoia em uma tríplice responsabilidade: diante dos ascendentes presentes (a mãe) e ausentes (candidatos ancestrais), dos colaterais e, enfim e especialmente, dos descendentes. Sob esse último aspecto, as mulheres parecem assegurar melhor do que os homens o bem da descendência.³⁸

³⁶ Vale a pena determo-nos sobre a insistência no uso do idioma da posse e da pertença (“o espírito é de”) em matéria de kalundus. O idioma da pertença e as ambiguidades que produz (o espírito pode ser uma posse da mãe ou pode ser a própria mãe manifestada em espírito) sublinha os conceitos subjacentes de participação mútua, de um lado, e de sobreposição de vínculos e conexões entre vivos e mortos, do outro. Sobre o idioma da pertença, veja-se Strathern: “If people belong to one another through what belongs to them, then these mediators may be other persons, possessions, individual characteristics – in short, things material or immaterial, humans or non-humans” (Strathern, 2000: 153).

³⁷ Sobre a mesmidade simbólica de duas irmãs e a mãe delas veja-se a obra referida de Hérítier (1994).

³⁸ Esta alavanca moral baseada na tríplice obrigação constitutiva do parentesco (obedecer aos mais velhos, cooperar com os colaterais e tomar conta das crianças), condensada no mal-estar de um que exige o recrutamento de outros (nomeadamente de mulheres), encontra-se também nos rituais *düügü* ligados a mortos comuns no caso mesoamericano garífuna (Belize) (Berthomé, 2010 – inédito).

A abrangência dos kalundus

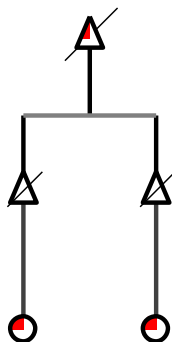
Apesar dos termos linguísticos (como “barriga”) que apontam para uma ideologia matrilinear, vários casos concretos (a começar pelo de Fina) provam que a transmissão dos kalundus prescinde da identidade de sexo. Os kalundus passam através de mulheres *e* de homens. Embora a ética de ajuda mútua promovida pelo mecanismo ritual dos kalundus possa ser considerada uma modalidade paradigmática de atuação do parentesco uterino,³⁹ o âmbito do *kalundu* são genericamente algumas mesmidades.

Na possibilidade de transmissão independentemente da identidade de sexo⁴⁰ se inscreve a possibilidade, repetidamente sublinhada por todos os interlocutores da Ilha, de que kalundu “apanhe também nos homens” – um esclarecimento, todavia, que intervém para corrigir o senso comum que vê no xinguilamento uma coisa de mulheres. Nos exemplos de que disponho, a possibilidade de permuta de sexo se encontra, de modo particular, quando a transmissão envolve três gerações. Para além do caso já mencionado de Fina, vejamos mais um exemplo.

L.: Tinha e tem homens que xinguilavam, mas são uma minoria. Meu pai xinguilava!

F.: O seu pai deixou com quem?

L.: Com uma neta, duas. Uma já faleceu, a outra os pais trataram para tirar (Ti L. 20/12/2013).



Transmissão dos espíritos do pai do Ti L.

O âmbito de escolha do espírito é uma mesmidade que une o avô transmissor e o descendente receptor e que é indiferente ao sexo da pessoa que intermedia a ligação. A mesmidade que liga uma neta ao pai do seu pai (como em dois dos exemplos acima mencionados) é suficiente para a transmissão. Duas primas, filhas de dois irmãos, vêm a partilhar algo herdado do avô, pai dos respectivos pais.

³⁹ Por exemplo, no caso ouatchi (Hamberger, 2009).

⁴⁰ Estas indicações (por exemplo as palavras de Tia Tetê anteriormente referidas (“morreu a avó, a bisavó, escolhe o neto ou a neta”)) parecem contradizer a bilinearidade rígida no domínio das heranças espirituais, afirmada no contexto muxiluanda por Duarte de Carvalho (1989: 270). Cf. também Anexos.

Embora geralmente os interessados diretos soubessem muito bem de onde vinham os kalundus que os possuem, na maioria dos casos de que tive conhecimento se verificava, de fato, uma exposição múltipla. Tanto no caso de Fina, como no de Tia Ana, que tinham recebido os kalundus, respectivamente, do lado do pai e do lado da mãe, ambas tinham também kalundus do lado oposto. Tanto a avó materna de Fina como a avó paterna de Tia Ana tinham kalundus.

Nesta exposição múltipla se inscreve uma lógica específica dos kalundus: o risco que recai, como uma doença hereditária, sobre qualquer descendente.⁴¹ Quem tem kalundus nos dois lados da sua ascendência redobra de fato as possibilidades de sofrer dessa doença. Se as mulheres parecem ser mais escolhidas como receptoras (na medida em que são representadas como mais diligentes nas obrigações rituais e por isso mais indicadas para evitar a transmissão aos descendentes), os homens não fogem ao risco de receber.

Neste outro exemplo, A. M., uma interlocutora da cidade, apresenta a relação entre tia e sobrinha como a relação mais exposta ao risco de transmissão dos kalundus.

Eu e a minha irmã mais velha tivemos que tratar os santos⁴² porque eram de família. Vinham tanto do lado das irmãs do pai que das irmãs da mãe. Quando morre uma mulher que tinha santos [tem que se fazer tratamento] para que não passe às sobrinhas (A. M., 13/07/2013).

Ainda que represente a transmissão entre tias e sobrinhas como modalidade típica dos kalundus, A. M. não deixa de lembrar que ambas as suas duas avós xinguilavam (“cresci vendo aquilo, minha avó a escalar paredes”). A perfeita simetria das duas linhas de ascendência, onde avós e tias maternas e paternas tinham xinguilamento, deixa em aberto a questão da procedência da mediunidade ritualmente testada e confirmada em A. M. e na sua irmã. Na sua família, o xinguilamento era um fato eminentemente feminino. Elas, respectivamente netas e sobrinhas de xinguiladoras, tinham confirmado a mediunidade que já era própria das tias e das avós. O depoimento de A. M., que desde a sua conversão ao catolicismo guarda uma distância crítica perante aquilo que a contragosto herdou, indica bem a possibilidade, que frequentemente se verifica, de vários percursos genealógicos de transmissão.

Embora o exemplo da irmã da Tia Ana prove que o mecanismo dos kalundus pode funcionar numa única relação de progeneritura (de mãe para filha), na maioria dos casos ele envolve três gerações. No caso de A. M., em que os kalundus foram pegados das tias, a transmissão acontece entre duas

⁴¹ Parece então particularmente pertinente a analogia já referida com o caso dos larí (grupo kongo), entre os quais o *nkisi* é uma doença hereditária (depoimento oral recolhido em Brazzaville, agosto 2008, junto do antropólogo congolês Pascal Makambila).

⁴² Voltaremos já à noção de “santo”, talvez usada aqui com intuito eufemístico para referir os kalundus. A continuação da explicação, quando A. M. aponta para a necessidade de cerimônias funerárias específicas que devem realizar-se para evitar a transmissão, leva pensar que o termo “santo” tenha sido usado em vez de “kalundu”.

gerações contíguas mas envolve duas relações de progenitura. Na maioria dos casos a relação direta progenitor-filho parece estar resguardada da transmissão dos kalundus.⁴³ Sejam estes adquiridos de um(a) avô(ó) ou de uma tia, os kalundus situam-se por regra a uma certa distância genealógica. O âmbito dos kalundus se caracteriza por um raio relacional específico a partir de ego que ultrapassa a relação genitor-filho.

“Passando pela questão da fertilidade...”⁴⁴

Se a loucura é o sintoma mais comum de um problema familiar ligado aos espíritos, o que está frequentemente em jogo nos tratamentos de xinguilamento é um problema ligado à fecundidade.⁴⁵ Assim explica T., cujas irmãs e primas foram tratadas.

Por causa de esterilidade de uma das irmãs todos os irmãos e, em particular as irmãs, devem sentar no loando. As minhas irmãs foram ficar um mês na Samba, num sítio próprio que lá havia. Essas práticas desaparecem porque mulher angolana hoje não tem tempo para isso. (T, 27/2/2014)

As suas irmãs e as suas primas (que se revelaram xinguiladoras) tiveram que passar pelo tratamento porque as irmãs não conseguiam ter filhos.

Ou não engravidavam, ou tinham abortos, ou tinham problema de doença mental. Então procurava-se um kimbandeiro.

Se um problema desta natureza convoca primeiramente – com base na continuidade de gênero – o socorro das irmãs, não se exclui que os germanos homens possam também ser convocados.⁴⁶ A esterilidade ou os insucessos reprodutivos de uma mulher são um problema que requer a convocação não apenas das irmãs, mas, frequentemente, de todos os germanos.

Embora a célula ritual apresentada como paradigmática dos kalundus seja constituída por duas irmãs, em muitos casos se sentam no loando, em representação da mesma “barriga”, germanos de ambos os sexos. Os germanos representam um âmbito de identidade muito forte. Mesmidade

⁴³ O caso da Tia Ana não deve ser considerado, a propriamente falar, um caso de transmissão. Se trata mais propriamente de uma variante do princípio de substituição que vigora entre duas irmãs. O que este caso parece indicar é que o princípio de substituição pode operar entre duas gerações desde que se trate de indivíduos do mesmo sexo (em particular, feminino).

⁴⁴ Retirado de Duarte de Carvalho, 1989: 267.

⁴⁵ Como exemplificado anteriormente no começo da seção dedicada à “geração”, a adoção dos espíritos pode deorrer do tratamento de um problema de fecundidade, em particular a repetição de insucessos reprodutivos. Em muitos casos é precisamente este tipo de problema que leva a consultar um especialista tradicional.

⁴⁶ O recrutamento ritual dos irmãos homens para resolver um problema de fertilidade das irmãs faria pleno sentido numa lógica uterina, em que a esterilidade de uma irmã significa ausência de descendência para os seus irmãos.

dentro da mesmidade, duas irmãs são a versão exemplar de uma identidade que une o grupo de germanos, tornando-os uma célula ritual única. Não somente a transmissão dos kalundus prescinde da identidade de gênero, como também o princípio de substituição parece atravessar sem estorvo a diferença sexuada.

Quando o pai de A. passou pelo *kissakelu* juntamente com os seus germanos, os kalundus pegaram no irmão mais velho e numa irmã. Este exemplo, em que dois casais de irmãos foram sentar no loando e um par diferenciado por sexo manifestou o xinguilamento, indica que a partilha que decorre do fato de ter adquirido o espírito na mesma sessão ritual pode acontecer não apenas na continuidade de sexo (como fora o caso da Fina), mas também na descontinuidade de sexo. O fato de vir a ter o espírito em comum⁴⁷ é algo que pode acontecer não apenas entre irmãs, mas igualmente entre irmão e irmã. os kalundus enquanto partilha ultrapassam assim o âmbito da mesmidade máxima encarnada por duas irmãs para abranger os germanos de ambos os sexos.⁴⁸

Tanto no caso de Fina, como naquele da Tia Ana, os kalundu adquiridos numa linha de antepassados se inscrevem em uma familiaridade mais ampla aos kalundus. Havendo parentes de ambos os lados que os tenham, mantém-se a possibilidade de vir um dia a adquiri-los pela outra linha. A mediunidade que foi útil para dar corpo aos espíritos procedentes de um lado, poderá talvez um dia servir para dar continuidade aos espíritos procedentes do outro.

A decisão de quem submeter ao tratamento ritual (as irmãs, todas as irmãs classificatórias procedentes de um mesmo avô, só os germanos, etc.) parece depender menos de uma regra estrutural do que das respostas da adivinhação (a qual, como vimos, se desenvolve através de uma sequência de perguntas que pedem resposta positiva ou negativa). A preminência da adivinhação sobre uma regra geral faria – nas palavras de uma interlocutora – “de cada caso um caso”. A singularidade de cada consulta divinatória deixaria, assim, amplo espaço para a mobilização de diversos agenciamentos relacionais e consequente materialização de novas partilhas. Esta possibilidade parece evocada pela ideia várias vezes repetida de que tratamento de kalundu “é muita gente”. Da necessidade de envolver “muita família”, decorre o caráter trabalhoso do tratamento dos kalundus, quando comparados com o tratamento de outros entes – no caso, os santos, como veremos a seguir.

⁴⁷ Mostrando-me algumas Fotos Fina me diz “essa é a minha irmã mais velha que tinha kalundus comigo”, valerá destacar neste depoimento o uso do idioma da pertença comum.

⁴⁸ Apesar das repetidas ressalvas de que kalundu não é apenas um fato feminino, no depoimento de T. é clara a ideia de que o ônus do tratamento ritual, o investimento de tempo que ele requer, incumbe sobre as mulheres da família. A alegada renúncia a essas práticas, que constituíam a aquisição de um poder na família, é aqui apresentada nos termos de uma emancipação da mesma.

É uma esteira de loando muito longa. Em cima sentam-se onze, doze ou catorze pessoas” (Fina, 25/2/2014).

Dos dados apresentados se podem retirar algumas conclusões sobre a abrangência do mecanismo dos kalundus. Os kalundus são um fato de transmissão, em particular concernente a três⁴⁹ gerações. A transmissão que envolve três gerações envolve uma perspectiva de continuidade temporal e manifesta a vocação dos kalundus de continuarem ao longo do tempo, de penetrarem no futuro. É precisamente este alargamento temporal aos limites da memória que é evocado quando se fala “de geração”.

F.: E na geração que segue, os seus filhos, os seus sobrinhos, vão seguir?

Fina: Não. Não cabe direito nos bisnetos. A filha da minha irmã mais velha tinha kalundu, mas pegou do lado do pai, não nos compete. Eu não vou deixar. Comigo terminou. Eu levo. Estou explicando à minha irmã mais nova o que tem que fazer quando eu for.

Esta abrangência temporal⁵⁰ se traduz em uma específica abrangência colateral. Por esta razão, o tratamento dos kalundus envolve muitas pessoas e neste envolvimento se baseia a sua eficácia específica.

Embora a lógica uterina seja invocada para falar da transmissão dos kalundus (e.g. “cada barriga tinha que dar um filho ou filha”), abundam os exemplos de transmissão por via paterna. A transmissão dos kalundus parece informada menos por uma regra do que por um pragmatismo dos espíritos, que parecem querer maximizar as suas possibilidades de perpetuação, tentando “pegar” em todos os “seus” descendentes⁵¹, que sejam tais por intermédio de homens ou de mulheres⁵². Nessa lógica se explica igualmente a possibilidade de os espíritos pegarem indistintamente em homens e mulheres. Mais do que substancializar um percurso normativo, o que conta é mostrar que múltiplos percursos de transmissão são possíveis – e que, quando há doença na “família”, não há relações de descendência definitivamente ao abrigo do risco de herdar os kalundus.

Esta lógica indiferenciada da transmissão dos kalundus é bem demonstrada por Óscar Ribas na sua descrição da *dissaquela* na qual os membros dos ramos convocados são mandados sentar em esteiras diferentes, mas unidas para aquela ocasião, compondo um artefato único.⁵³ Nesta pluralidade

⁴⁹ Segundo Tia Tetê, até quatro (“morreu a avó, a bisavó”).

⁵⁰ A duração temporal de três gerações parece possuir uma saliência cultural própria. No Plateau, as aflições espirituais, conhecidas como *muondonas*, atuam nesse mesmo tempo genealógico (Coelho, 1987: 176).

⁵¹ Se o parentesco constitui uma estrutura intersubjetiva de transformações de perspectivas (Hamberger, 2005), “espírito” é, antes de mais, o avô criador de uma linha de descendência mediúnica.

⁵² Essa lógica bem cognática dos espíritos lembra a metáfora do cone evocada pelo informante Iban de Freeman e citada por Astuti (2000: 93).

⁵³ Na sua descrição dessa *dissaquela*, Óscar Ribas mostra de maneira muito sugestiva a correspondência entre as esteiras e a unidades rituais convocadas (barrigas?). Os *loandos* constituem aí os objetos de escolha para os espíritos. “[O pai de umbanda] com a saliva, esparge, pelo avesso, os cantos e centro dos loandos e esteiras em que sentarão as pacientes –

de percursos genealógicos possíveis se inscreve pergunta decisiva que finaliza o processo de preparação do espírito. Quando depois de raspada a língua o “kalundu é quebrado” e pode falar, pergunta-se: “de onde veio?”

Questão de sangue, questão de herança

Quando uma pessoa que tem kalundus morre, o seu corpo é sujeito a um procedimento funerário especial que tem por objetivo fazer com que “deite sangue do nariz”.

O morto xinguilador não vai para a morgue,⁵⁴ vai para casa e botam o morto sentado e não param de xinguilar até ele não sangrar pelas narinas (A. M.).

Esse derrame deve imperativamente acontecer “para deixar saúde na família”, enquanto sua inobservância arrisca espalhar a doença na família. Ter kalundus obriga então o interessado e os seus familiares a prever o cumprimento deste ritual funerário à parte, que recebe o nome de “[dar] *ndua*”. Por mais que não gostem destes assuntos, os familiares de um xinguilador são então obrigados, à sua morte, a contatar um especialista ritual para que no seu funeral aconteça uma sessão de xinguilamento durante a qual ocorre a possessão simultânea de vários médiuns. É preciso ativar – diretamente ou por intermédio do especialista – um certo número de xinguiladores, de pessoas com espíritos com as quais o falecido provavelmente já cooperara em ocasiões semelhantes.⁵⁵ Considera-se que o xinguilamento, isto é, a possessão simultânea de vários xinguiladores, pragmaticamente facilitada pelo fato de “dar música”, é dotado de uma eficácia própria na indução do sangramento pelas narinas

umas do ramo paterno e outras do materno. Cada esteira fica sobreposta a um luando, unindo-se os assentos uns aos outros. *Dando* se denomina especificadamente este conjunto” (Ribas, 2009: 58). *Ndandu* “significa família, parente. Este poiso é assim designado por se sentarem nele apenas indivíduos da mesma família” (*Ibidem*). Conforme esclarecido em nota de rodapé por Ribas, a lógica bilateral é uma particularidade do ritual tal como é praticado em Luanda e que o diferenciaria da modalidade realizada no interior. Nesta, antes da convocação da *dissaquela*, a adivinhação já revelou de onde vem a manifestação que causou a doença, e por isso pode-se submeter ao tratamento apenas esse ramo. Na modalidade luandense, os dois ramos seriam convocados em uma única sessão, dando assim aos espíritos de ambos os lados a possibilidade de se manifestarem.

⁵⁴ As transformações impostas por razões higiênicas às práticas funerárias dificultam evidentemente este tipo de tratamento. “Um tempo os funerais com tudo, ritual e sepultamento, eram feitos logo depois da morte, se sepultava depois de 24 horas e sempre à tarde. Agora, por lei, só pode enterrar passados três dias e de manhã” (B., 7/1/14). Anteriormente a esta normatização higiênica os mortos eram guardados em casa até ao enterro e o seu corpo era conservado recorrendo-se a técnicas como a injeção de petróleo, “para evitar que enchessem”. Hoje são obrigatoriamente guardados na morgue, onde, no dizer de muitos, não beneficiam de melhores condições de conservação. O xinguilamento hoje acontece quando trazem o morto para casa na noite do terceiro dia, antes do sepultamento, que é no quarto dia. O caráter noturno torna a prática ainda mais resguardada.

⁵⁵ A ideia de uma rede ritual instituída, embora nunca claramente afirmada, é frequentemente aludida, como por exemplo na seguinte conversa.

F.: Quem xinguila no óbito?

L.: A família.

F.: E se não tiver familiar com espírito?

L.: Amigos. Quem tiver kalundus na cabeça faz o favor ao outro para os outros fazerem o favor com ele (7/1/2014).

(Ribas, 2009: 183). Como que por homeopatia, muitos kalundus juntos e trajados de vermelho atraem o sangue, cujo derramamento e recolha são indispensáveis “para deixar saúde na família”.⁵⁶ O sangue nasal impregna um pouco de algodão previamente colocado nas narinas do cadáver, e esse algodão é guardado numa fita cosida chamada *nzemba* que – informa Ribas – será pertence do parente mais próximo (*Idem*: 115). Esta operação ritual busca menos um exorcismo do que uma re-materialização, ou uma “transferência”⁵⁷ (termo usado por um interlocutor).⁵⁸ O sangue deve se dissociar do médium falecido para ser encapsulado noutra recipiente (tecidos que serão cozidos em outros tecidos que serão confiados a familiares, que exercerão algumas escolhas sobre o seu futuro uso).⁵⁹ Trata-se então de um jogo de transferências entre recipientes (corpo – objeto) e entre pessoas (falecido – parente sobrevivente mais próximo).⁶⁰

A representação local, no entanto, é distinta. Dar *ndua* é uma prática que evidencia continuidade com as práticas de preparação dos espíritos.⁶¹ O fato do sangue sair do nariz aponta para uma espécie de alimentação inversa.

Tia Idalina: No funeral da tal fomos buscar, a pessoa sentou, não conseguiu, fomos pedir ajuda, ela tinha que deitar o sangue e não deitava. Tirei da cama, pus na cadeira e não demorou. Vamos dingar já é o porco, a faca quem pega é Nganexi e espreita no porco. Aquele sangue que estava a chupar em vida, aquele saiu!⁶²

O sangue derramado *post mortem* é o sangue sorvido na cerimônia de “aptificação mediúnica” (Ribas, 2009: 183). O peso específico maior atribuído aos kalundus na teoria local das entidades espirituais (a seguir) parece estritamente ligado a um regime de sacrifícios animais no qual se

⁵⁶ O sangramento é obviamente um truque ritual operado pelo especialista que assenta provavelmente em condições particulares de conservação do cadáver. No entanto, os discursos parecem atribuir uma eficácia própria aos kalundus manifestados.

⁵⁷ Ana Sousa e Santos documenta as representações relacionadas com este ritual funerário de invocação dos espíritos, a que os seus interlocutores chamam “*Kudinga ku ilundu* (chamar aqui os espíritos)”, cuja finalidade seria “fazer aparecer o espírito da morta, o qual se manifesta por meio de um fluxo de sangue, saindo pelas narinas, designado por *ndua*”. Esta manifestação visa precisamente a “transmissão do poder dos espíritos a favor de outra pessoa de família: filha, sobrinha, sobrinho ou neta” (Sousa e Santos, 1970: 65).

⁵⁸ Em contexto ovimbundu, Mesquitela Lima descreve rituais de mumificação cuja lógica se assemelha significativamente à dos rituais funerários dos médiuns de xinguilamento (Mesquitela Lima, 1980, *apud* Coelho, 1987: 105). Os rituais funerários de médiuns podem, assim, parecer a vulgarização deste ritual reservado aos sobas, cuja função maior é a criação de linhagem pela transferência do poder (*Ibidem*). Voltaremos adiante a esta função maior de criação de linhagem.

⁵⁹ Se Óscar Ribas aponta para um uso ritual destes objetos, o que se constata hoje é uma tendência à desativação dos mesmos e de interrupção da transmissão (a seguir).

⁶⁰ A lógica destes procedimentos disjuntivos e transfusivos parece semelhante àquela destacada nos rituais funerários do candomblé por Patrícia Aquino (1998).

⁶¹ O banquete funerário replica, assim, o banquete de iniciação destinado aos kalundus. Regressando à descrição de Ana Sousa e Santos: “No momento da actuação, os *ilundu* (sing. *kilundu*) vêm à cabeça dos convidados e, quando isto acontece, matam o porco às cacetadas para cozinharem no dia seguinte. Não são os seres físicos que se banqueteiam com ele, mas os espíritos – *ilundu*” (*Ibidem*).

⁶² Tia Idalina é uma curandeira que conheci no musseque. A frase final deste seu relato de um ritual funerário aponta para uma ideologia ordálica destas práticas, já destacada por Cavazzi no século XVII (1965: 94, 186).

inscrevem os rituais funerários reservados aos seus médiuns – sacrifícios esses que, como veremos, não são necessários para os médiuns de outras entidades espirituais.

Da herança e da intencionalidade

As cerimônias funerárias reservadas aos xinguiladores presidem, de certa forma, à condução da mediunidade dos ascendentes para objetos susceptíveis de uma transmissão própria. Mas não só: os funerais de xinguiladores constituem um contexto privilegiado de reprodução da mediunidade.

P.: [Xinguilamento] é consoante o óbito, tás a brincar e de repente assusta como aconteceu. Quando fomos ao funeral de uma tia do Sambinzanga, as netas... parecia um imã que está a lhe-puxar. E a madrinha a dizer, “tem que tratar aquelas meninas” (P., 15/5/2014).

Que a exposição visual ao xinguilamento (o fato de ver outros em estado de espírito) possa constituir em si uma modalidade de extensão do mesmo é um fenômeno bem conhecido, por vezes cientemente aproveitado nas práticas terapêuticas. Deixar assistir ao xinguilamento é um modo implícito de ver quem “vai para o semblante”⁶³. Esta exposição visual funciona como um dispositivo implícito de recrutamento⁶⁴. O ambiente emotivo dos “óbitos”, bem como a privação de sono provocada pelo prolongado acampamento junto da casa do falecido, jogam certamente um papel chave de incubação. O xinguilamento espontâneo que pode acontecer num funeral pode, assim, resultar na inserção do eleito em um percurso de desenvolvimento ritual.

A demarcação entre a versão estipulada do xinguilamento e a versão espontânea parece, sob este prisma, mais tênue do que se poderia pensar. O xinguilamento é, ao mesmo tempo, um evento que pode ocorrer em um contexto funerário, e um ritual funerário propriamente dito. Se a visão do xinguilamento comporta um risco, esse risco é deliberadamente procurado por constituir uma possibilidade de “contágio”. Ritual funerário e evento improvisado que ocorre em contexto funerário, o xinguilamento conserva uma ambiguidade própria, semântica e factual, quebrando as fronteiras entre o inesperado e o preestabelecido. Tudo se passa como se o xinguilamento enquanto domínio

⁶³ “Fui tratado no espírito quando já era adulto, na altura que eu estava no seminário. Então eu resisti, neguei porque estava com desdém daquilo e o espírito não pegou. Tem a percussão tocando, as mulheres dançando para ver se puxava para o semblante” (R.F., 29/4/14). A importância da alteração facial no xinguilamento é destacada por outros depoimentos. “De cara séria eu não sei dar pino” (F., 7/4/2014).

⁶⁴ Óscar Ribas, na sua coletânea de provérbios, anota: “Uaxixima, katelê sakela: sakela diu-um-tala. (O azarento não pode ver a dissaquela: a dissaquela é que o vê)”. Em nota “Quem nunca cuidou dos seus calundus, sofrendo-os em possessão, se for assistir uma dissaquela, passa por acometimento, de espectador, a paciente” (Ribas, [1961] 2009: 230).

ritual tendesse espontaneamente a irromper no contexto funerário. O funerário é o domínio dos espíritos. A possessão se revela, assim, intimamente associada ao mundo dos mortos.⁶⁵

O complexo do xinguilamento parece resultar da combinação do determinismo da ascendência e de idiossincrasia individual. Embora os espíritos sejam algo que vem dos ascendentes, não conseguem pegar em pessoas que estejam de “cabeça fria”. No “óbito” toda a “família” se encontra reunida. Não poderia haver ocasião mais propícia para testar a mediunidade dos membros e identificar por essa via quem dará continuação. O xinguilamento tem uma vocação pública de teste. Ver é pôr-se à prova.⁶⁶

Nos rituais funerários reservados aos médiuns parece então poderem coexistir dois fenômenos com dois objetivos: a transferência da mediunidade do falecido para um objeto que passa a materializá-la (e que será entregue ao familiar mais próximo) e a propiciação da reprodução espontânea da mediunidade do falecido entre os descendentes.

A linguagem concernente aos kalundus guarda a ambiguidade da natureza destes. Quando se pergunta “o que é kalundu?”, se obtém por resposta a descrição de um processo de aquisição do mesmo. Os kalundus *pegam*, se *deixam*, se *dão* ou se *tiram*. Estes verbos referem-se a ações ou do próprio espírito (pegar), ou do familiar que o tinha (deixar), ou do especialista ritual (dar, tirar). Apenas após o processo ritual surge o paciente, que daí em diante passa a *ter* os kalundus.

As intencionalidades subjacentes à transmissão que emergem destes usos linguísticos são a do espírito ou a da pessoa que os quer deixar. Quem recebe começa por ser um recetor passivo, alguém que recebe uma posse, que passa a “ter” espírito. No começo do processo transmissivo, quem recebe espírito é menos um agente do que um paciente, até à sua velhice, ou propriamente até a sua morte, quando, de recipiente da transmissão, se tornará em seu agente.

À medida que alguém que tenha espíritos envelhece e vê se multiplicarem os descendentes, o seu próprio estatuto em relação aos kalundus muda. Embora não seja uma condição suficiente, o envelhecimento é uma condição útil e necessária para a aquisição de agência. A velhice e uma farta descendência são uma progressão substancial na trajetória de ancestralização.⁶⁷

⁶⁵ No capítulo anterior detivemo-nos no xinguilamento praticado nos trabalhos de oferta aos agentes do mar. A necessidade do xinguilamento (isto é, da manifestação de espíritos ancestrais) no culto dos agentes do mar foi interpretada nos termos de uma dependência ritual da territorialidade em relação à ancestralidade. O fato do culto dos agentes do mar ser acompanhado pela possessão é atestado desde os primeiros registros, do século XIX (Pinho, 1886). É considerado (Coelho, 1988: 140) como distintivo da Ilha. No culto documentado no *plateau*, observa-se uma separação maior entre domínio ritual dos mortos (caracterizado pela possessão) e domínio ritual dos gênios da natureza (*Idem*).

⁶⁶ Contrariamente a estas ocasiões em que o xinguilamento, longe de ser escondido, é exibido junto de quem poderá herdá-lo, os processos de interrupção da transmissão são estritamente privados. É justamente porque se quer pôr fim à transmissão que só mesmo os parentes mais chegados, e com certeza nem todos, assistem ao ritual de interrupção dos kalundus (o seu “enterro”).

⁶⁷ Rita Astuti observa a necessidade de abarcar a temporalidade e a processualidade na análise dos grupos cognáticos de descendência. Somente o fator temporal permite apreciar a mudança de perspectivas (Astuti, 2000: 93).

Esta aquisição de agência envolve alguns receios da parte dos outros. Quando é o espírito quem designa o sucessor, a sua identificação é inquestionável. Ao contrário, quando a transmissão se realiza por iniciativa humana, ela pode ser motivada por uma intenção (humana) maldosa.

Fina [a Q.]: O morto tem que deitar sangue pelo nariz para deixar saúde na família. Alguém pode querer deixar [os kalundus] por mal, para deixar aflição. [Se não] é o espírito que escolhe. (21/10/2014)

A transmissão dos kalundus aparece então como uma dinâmica complexa, que envolve legados tanto espirituais quanto objetais. Os espíritos (isto é, a mediunidade) ou passam por iniciativa própria, ou são passados por outrem. São energia materializável em objetos ou são objetos ativos suscetíveis de transmissão entre pessoas.

T.: Os santos⁶⁸ seguem a barriga. Depende da barriga onde apanharem. Eu não posso na barriga da minha nora. Sogra não pode pegar na barriga da nora. (24/12/2013)

A associação paulatina entre os espíritos e os mais velhos deixa pensar que há entre os dois uma espécie de continuidade. A respectiva agência é da mesma qualidade. Com uma distinção eventual, à qual a nossa interlocutora faz alusão. Se a abrangência da agência humana se limitaria ao âmbito uterino, a lógica prática dos espíritos seria bilateral.⁶⁹

Os velhos parecem agir nos interesses dos espíritos, eventualmente em concorrência com os interesses dos seus próprios descendentes.

F.: No contexto europeu, onde as pessoas têm poucos filhos, não acontecerá que estes acabam por herdar todos os problemas espirituais dos pais? Os santos, etc.

Tetê: Não, essas são coisas de família grande. Se eu tenho uma única filha eu vou lhe poupar o sofrimento. Eu, os meus santos levo, não deixo. (24/12/2013)

O instinto de sobrevivência dos espíritos, de certa forma representado pelos velhos, conduz a uma distribuição entre os descendentes dos custos e benefícios das heranças espirituais.

⁶⁹ Não será insensato colocar a hipótese de que possam ocorrer dois processos de transmissão diferentes. Quando são os próprios kalundus que escolhem, tanto pegam nos descendentes por via agnática como por via uterina. Quando se trata de transmissão deliberada (súbita, malevolente) esta ocorre apenas por via uterina, como se a intencionalidade do possuidor não pudesse agir fora desse âmbito. Segundo De Heusch, os Bakongo distinguem entre ação mágica legítima e ação mágica ilegítima. A ação mágica legítima é aquela exercida por um parente paterno ancião objetivos instrutivos. O parentesco matrilinear é o âmbito da feitiçaria propriamente dita (De Heusch, 1971: 173)

Adquirir os espíritos: as funções da possessão

Se os espíritos fossem apenas uma doença, talvez já se tivesse procurado a sua extinção. Mas não é esse o caso. Os espíritos são polivalentes. São preciosos para quem os tem e para a sua família. Durante a minha pesquisa fui observando que pessoas com as quais eu tinha estabelecido profundos laços de confiança, depois de meses, ainda se esquivavam dos assuntos relativos aos espíritos. Quando lhes colocava perguntas a respeito destes, muitos me retorquiam improváveis sermões de conversão. Sendo fora de dúvida que eu estava “do lado da tradição”, de onde vinha o problema? Porquê tanto desconforto em torno dos espíritos? A explicação não demorou. Os espíritos pareciam se associar a uma sociabilidade atravessada pelo conflito. A função dos espíritos é detectar problemas, no caso de origem familiar, e eventualmente desativá-los. O xinguilamento é de natureza divinatória. Mais particularmente constitui um procedimento divinatório *post-mortem*.⁷⁰ Essa função da possessão se associa intimamente à suspeita generalizada de que a morte bem pode não ser natural, mas sim provocada.⁷¹

Se a pessoa foi baleada, no caso, ou envenenada, o espírito vem, chama a família e fala. Isso trouxe muito problema, muita luta na nossa Ilha, muita guerra, muita contradição (Duluadu, 29/5/2014).⁷²

Ali estava o problema que fazia dos espíritos um assunto tão incômodo. Os espíritos veem. Naquilo que nós vemos, eles veem outras coisas.⁷³ Justamente uma perspectiva específica e diferenciada sobre as *mesmas* coisas faz deles uma agência autônoma. O fato de ver nas mesmas coisas aspectos que aos olhos da gente permanecem ocultos faz com que os espíritos sejam um *outro* sujeito.⁷⁴ Em particular, os espíritos veem a origem oculta do mal e da morte.

Uma vez um grupo de dança perdeu um dos seus membros. Assim o conta um dirigente do grupo.

M.: A sua morte era suspeita, porque era jovem e saudável. Ainda por cima no ano anterior tinha falecido a mulher e no óbito alguém tinha falado que exatamente um ano depois ele próprio morreria, na mesma

⁷⁰ A função divinatória da possessão (quer aquela que é xinguilamento, quer outras formas existentes nos antigos reinos do Congo, de Matamba e Ngola) encontra-se bem destacada já no século XVII por Cavazzi (1965: 94, 186).

⁷¹ Um dia estou acompanhando Cassessa até sua casa, na Chicala. No caminho falo-lhe de minha avó, que alcançou a admirável idade de 99 anos. Cassessa fica calada alguns instantes. “Nós também podíamos viver assim, tanto tempo. É que na Ilha gostam de mexer...” (27/6/2014).

⁷² Cabe observar que ambos estes enunciados (o de Duluadu e o de Cassessa na nota acima) se referem à Ilha. Estas auto-representações corroboram a generalizada visão “gentílica” dos seus habitantes, que seriam propensos a vinganças rituais.

⁷³ A existência dos espíritos parece indissociável da existência de pontos de vista que são só seus. A particularidade fenomenológica dos espíritos consiste, precisamente, na presentificação de uma outra visão. Os espíritos vêem mais ou menos o que a gente vê, mas vêem propriedades que a gente ignora, como, por exemplo, as reais qualidades morais de uma pessoa.

⁷⁴ Não será supérfluo lembrar que um elemento fulcral da teoria perspectivista de Viveiros de Castro é a ideia de que o que constrói um sujeito é um ponto de vista específico (Viveiros de Castro, 2002).

data. E assim foi. O grupo foi fazer uma exibição no funeral.⁷⁵ Um dos membros do grupo, andando pela casa, vê o morto e entra em transe.⁷⁶ Por medo que começasse a falar achámos melhor ir embora. (M. 8/5/2014)

Em uma segunda ocasião um outro grupo perdeu uma jovem dançarina e a família convidou alguns representantes, em particular as mulheres mais velhas, a comparecer no funeral.

B.: Ficámos sabendo que foi a tia da criança que fez isso, de Ambriz [na província do Bengo, noroeste de Angola]. Ela também é que decidiu onde seria sepultada, não onde queria o pai, onde ela quis. No funeral foram os dirigentes. Pediram nas mais velhas para irem, mas eu não quis ir. Tinha medo que o espírito viesse e falasse quem matou. Neste caso o espírito não fala na frente de todo o mundo, chama ao lado os familiares mais chegados.

F.: Todos os espíritos?

B.: Nem todos, há espírito que só vê e cala.

Destes dois exemplos fica claro que a fala dos espíritos é um revelar do qual se teme ou espera sempre uma denúncia. Os perigos potencialmente implicados nestas revelações são claros e são explicitados pelo dirigente do primeiro grupo.

O perigo diante deste tipo de acusações é que os presentes, pegados pela emoção, vinguem o morto matando o acusado. (M., 8/5/2014)

No entanto, justamente este *ver e falar* é a função dos espíritos. Nas palavras de uma outra interlocutora, os espíritos servem para:

resolver problemas da família. Avisar, premunir (T., abril 2014).

A sua função reveladora se aplica em particular aos casos de feitiçaria. Os espíritos servem para denunciar agressões por feitiço.

Um exemplo da função divinatória da possessão se encontra num episódio ocorrido durante um dos “trabalhos de xinguilamento” do grupo de Duluadu. O espírito vem e se dirige publicamente a um dos presentes que não goza atualmente de boa saúde dizendo-lhe que “o pinto dele tá morto”. Por detrás deste veredito público, ao mesmo tempo embaraçoso e cómico, se esconde um estado de coisas mais sério que é revelado pelo espírito no final do dia, quando volta a manifestar-se. Pela tarde,

⁷⁵ Como anteriormente assinalado (*cf.* capítulo I), é bastante usual que, em ocasião do falecimento de um membro, um grupo de dança anime o seu funeral dançando em sua homenagem. O caráter bastante sistemático deste hábito permite afirmar que as danças (no sentido de grupos de dança) têm, entre outras, esta função de animação funerária.

⁷⁶ O meu informante é um homem culto e letrado da cidade, daí o emprego do termo transe, que geralmente não é usado.

em uma outra etapa do ritual, o espírito revela à prima do doente a causa do mal. Provavelmente contando criar uma pressão social sobre o doente (para que abra os olhos face à real natureza e à seriedade do seu problema), a mulher comenta mais tarde em privado com a irmã. Estas circunlocuções evidenciam o caráter delicado do assunto.

Mais cedo Mana Joaquina falou que o que X. tem na garganta é problema sério, da tradição. Foi Y que pôs na garganta dele o que está fazendo isso (30/5/2014).

Os espíritos caçam feiticeiros. A “presença de malefícios” é uma das causas que podem ocasionar a vinda extemporânea dos espíritos. Os espíritos devem vir durante “trabalhos” em que a sua presença é convocada, mas um espírito pode vir de repente para revelar um feitiço escondido.⁷⁷ Ver, falar e tratar são, assim, as três especializações dos espíritos.

Em cada qual se manifesta de uma maneira diferente. A minha irmã mais velha, já falecida, aquilo lhe aparecia e já arrumava a coisa. Diagnosticava o problema e resolvia na hora: descobria feitiço. A prima, filha da irmã da mãe, só falava em línguas. Já a minha tia Ana, tratava. Então pode ser: falar, falar e tratar, tratar” (T., 19/6/2014).

Se no “óbito” de um xinguilador a vinda dos espíritos *deve* acontecer, no “óbito” de alguém que morreu por causa de um feitiço (como nos exemplos acima enunciados) a vinda espíritos arrisca acontecer. Assim entendido, o xinguilamento é uma prática divinatória. A possessão é uma adivinhação orientada para a investigação das causas de morte.

Na sua função de revelação e desativação de malefícios, os espíritos desencorajam as práticas de feitiçaria. Daí a ideia dos mais velhos de que apesar de tudo ter alguém com espírito na família representa mais benefícios do que custos.

É bom que em cada família tenha um que xinguila (W., janeiro 2014).

É bom que tenha alguém que xinguila, para descobrir se há algum feiticeiro entre nós (T., abril 2014).

Em um regime demográfico de “família grande” o xinguilamento de um, o ônus que lhe incumbe do fato de ter os espíritos, vale o bem de todos. Ao mesmo tempo fonte de problemas e

⁷⁷ Os trabalhos regulares de caráter obrigatório (como a assistência funerária de colegas médiuns) ou aconselhado (nos rituais a *kyanda*) e os trabalhos “de emergência” que vão surgindo (a atuação do espírito “em presença de malefícios”) acabam por constituir um cargo cansativo para os médiuns, que certamente contribui a afastar as novas gerações. Ter os espíritos coloca a pessoa numa posição exigente dentro da família, entre “correligionários” e, no caso dos rituais de *kyanda*, no seio da comunidade local inteira. Como desabafa Duluadu, “trabalho de kalundus é cansativo, porque quando tem é obrigado a fazer” (30/5/2014).

recurso para a sua solução, os espíritos apresentam, assim, traços de autorreferencialidade. Tanto como problema quanto como solução, os espíritos são um assunto familiar. Problema e impedimento aos problemas, os espíritos desempenham uma função de autorregulação dentro da família.

Desativar os espíritos

Os espíritos – conforme vimos – trazem sofrimento. Por essa razão, a transmissão da mediunidade é objeto de uma negociação entre ascendentes e descendentes, transmissores e receptores potenciais. Frequentemente (mas nem sempre) o que se verifica é que os primeiros gostariam de transmitir, enquanto os segundos querem escapar a essa herança pesada. Os mais velhos têm tendência a querer dar continuidade, enquanto os jovens querem acabar com isso porque “não estão interessados, não querem gastar dinheiro nem tempo com isso, aí não tem mais para quem passar”.⁷⁸ Ter espíritos é carregar a responsabilidade de estabelecer o elo ritual entre ascendentes e descendentes. Poucos hoje estão dispostos a se colocar nesta encruzilhada parental que traz responsabilidades múltiplas e querem separar os seus destinos daqueles da “família”.⁷⁹ Um incômodo desta herança é o fato de ela implicar a responsabilidade futura da transmissão, e, por consequência, um tipo de relação com a sua própria descendência que muitos já preferem evitar.⁸⁰

Além de ser um ônus pesado ter os espíritos, visto como incompatível com a vida atual, está também em jogo a aceitabilidade social destas práticas, que são muito mal encaradas hoje em dia, em particular pela influência social das novas igrejas cristãs.

É porque as mães, as avós, não querem que a filha, a neta, passe por feiticeira (M. 8/5/2014).

Quem se converte a uma das novas igrejas, entrega os objetos ligados a cultos e terapêuticas “tradicionais” que possui. É o pastor quem geralmente os queima, ou então o próprio fiel se encarrega dessa operação, seguindo as instruções do pastor. Chama-se a isto correntemente “entregar os santos”. Quem se declara de fé católica (a grande maioria dos ilhéus), lida diferentemente com as práticas da tradição, procedendo a um outro tratamento dos objetos que por meio delas possa adquirir. Para os

⁷⁸ Esta reticência se inscreve numa recente “falta de tempo”, fruto de mudanças na forma de viver, mais “apressada” agora, o que se repercute na contração do tempo ritual. “Antigamente o óbito durava três meses, hoje dura dezasseis dias” (T., 8/12/2013)

⁷⁹ A vontade de abandonar uma prática ritual baseada na solidariedade familiar seria mais uma face de um questionamento contemporâneo das formas “tradicionais” de solidariedade, bem analisado por Alain Marie no seu ensaio dedicado à individualização na África (Marie, 1997).

⁸⁰ Como no trecho acima citado, “isso é coisa de família grande”. A transição para um novo regime demográfico seria em si inimiga da transmissão dos kalundus.

católicos, a conversão não implica a destruição dos objetos, mas sim uma “promessa”, uma confissão e uma renúncia aos mesmos em prol da fé católica exclusiva.⁸¹

Nós da católica nunca entregamos na igreja. O nosso entregar não é pegar nas coisas e entregar, não. É uma promessa que estamos a fazer (L., maio 2014).

Concretamente, aquilo que os fiéis das novas igrejas “entregam”, os católicos costumam enterrá-lo dentro de casa num ritual muito privado.

Eu naquele tempo colonial depois de xinguilar cavei um buraco e pus as coisas numa lata dentro da terra (L., maio 2014).

Este mesmo destino é reservado aos “kalundus” dos familiares falecidos, quando ninguém na família quiser dar continuidade. Apenas nesta circunstância (em caso de falecimento do médium e de recalcitrância dos familiares em continuar a prática mediúnica) recorre-se a este tipo de processo de sepultamento. No caso dos kalundus, esse processo necessita (tal como a sua transmissão, a sua “transferência”) da intervenção de um especialista ritual. A tarefa é mais complicada com os kalundus do que com os santos. Kalundu, kalundu mesmo, não dá para “entregar” como se poderia fazer com santo.

Nunca ouvi dizer de alguém que tenha espírito mesmo entregar na igreja (Tetê, 24/1/2014).

Tetê: A mãe da Belita tinha [kalundus], mas quando morreu fizeram o trabalho.

Belita: Quando ela [a mãe] morreu tivemos que arranjar ovo, galinha, pombo, whisky, panelas novas para fazer comida, arranjar alguém para cavar um buraco no quintal, para fazer uma mala de loando.

F.: Para embrulhar as coisas?

B.: Tipo caixão.

Os kalundus da mãe da Belita estão enterrados no quintal onde estamos sentadas conversando. Os seus kalundus sofreram, assim, uma espécie de sepultamento paralelo ao do corpo, zelosamente confinado ao espaço doméstico onde continuam vivendo os seus descendentes. Não me passa despercebido que, enquanto estamos conversando, já é a segunda cerveja que derramamos no chão.

Por mais que não se goste, nas famílias em que há espíritos se tem, mais cedo ou mais tarde, que tocar no assunto. Geralmente é uma conversa reservada a uma pessoa muito chegada e já adulta.

⁸¹ Vale salientar que graças à presença da paróquia de Nossa Senhora do Cabo e da homônima santa, a fé católica prevalece marcadamente na Ilha.

Se quem toma a iniciativa é o médium, ele dará as instruções relativas ao seu tratamento funerário. Se são os filhos que suscitam a conversa com médium, geralmente é para solicitar uma solução *ante mortem*. O que se pede é que a pessoa abandone ainda em vida aquelas práticas, que “entregue”.

Minha mãe tem espírito, mas nós filhos estamos insistindo para que ela entregue. Nós não queremos porque toda a vez depois [de xinguilar] ela fica doente e nenhum de nós quer continuar. Estamos todos na Igreja (Lavínia, 29/4/2014).

Com o pretexto do desgaste físico que o xinguilamento causa a uma mulher já idosa, deixando-a doente após cada trabalho ritual, os filhos, que já estão todos “na Igreja”, querem persuadi-la a “entregar”, a desistir ainda em vida do espírito.

O que se passa exatamente?

Qual é exatamente o objeto desse “entregar” ao qual se faz alusão? O termo espírito é usado para indicar duas coisas: de um lado a aptidão mediúnica (veja-se o caso de Fina, que herdou os espíritos do avô, pai do pai), de outro, objetos concretos. Existe uma associação, ou mais propriamente uma identidade implícita, entre determinados objetos e determinados entes espirituais, tanto que diferenças objetais são decisivas na classificação dos entes. Por outro lado, há uma associação entre determinados objetos e a prática mediúnica.⁸²

Q.: Por exemplo, se eu quisesse poderia de repente xinguilar, então tinha que procurar uma madrinha para me sentar na esteira e meu marido tinha que pagar.

F.: E gostava?

Q.: [Parece que sim] Mas é muito trabalho... Minha mãe xinguilava, minha avó paterna também, mas nós perdemos a mãe ainda pequenas e para não ficar com aquilo enterramos.

F.: [Para L., que está ao nosso lado ouvindo a conversa] Mas como é esse objeto?

L.: [Como se estivesse fazendo uma pergunta descabida.] Espírito uê!

F.: Como é o espírito? É como o santo (fitas, etc.)?

L.: É tudo que a pessoa usava! Missanga, pano...

Esta posição ambivalente dos kalundus, entre a pura energia e a plena materialidade (*jizemba*, panos e missanga, tudo o que a pessoa usava para a prática mediúnica), é interessante sob a perspectiva da sua transmissão. Se a mediunidade pode passar de uma para várias pessoas, a

⁸² O uso de se trajar de uma outra forma própria para efetuar os trabalhos rituais é atestado, inclusive, nas fontes relativas aos “calundus” no Brasil colonial (Marcussi, 2015).

transmissão dos objetos marca uma continuidade entre uma pessoa e uma outra. A mediunidade pode se reproduzir em vários descendentes. Os espíritos-mediunidade criam grupos de descendentes. Os espíritos objetos traçam linhas precisas. A transmissão dos objetos cria linhas únicas de descendência. A mediunidade pode seguir vários percursos genealógicos criando grupos de descendência cognáticos de descendentes de um avô comum. A herança dos objetos usados na prática mediúnica constitui um critério suplementar de restrição, traçando uma linha única. O abandono da prática mediúnica, por sua vez, cria um agenciamento específico: os kalundus enterrados marcam um enraizamento definitivo numa casa onde moram descendentes.

Se os filhos pressionam a mãe da Lavínia para que ela “entregue”, ela parece contudo bastante surda a esses pedidos insistentes. A entrega dos espíritos ainda em vida pode ser uma simplificação prévia das vidas dos descendentes, mas abandoná-los não é uma operação isenta de riscos. A entrega dos espíritos arrisca trazer de volta o sintoma do qual o espírito tinha constituído a transformação. A mãe de um conhecido nosso é afetada por uma doença que dificulta a comunicação coerente e a deixa desorientada, andando à toa na Ilha. Segundo alguns, se trata, talvez, de uma forma de Alzheimer não diagnosticada. Entretanto, na Ilha se murmura que ela ficou assim desde que “tentaram tirar o espírito dela”.

Tentaram tirar este espírito, mas não aceitou e começou sempre a subir. Há dias que fica com o espírito dela, há dias que fica boa (K. D.).

A sobrinha de Fefa sofre. Levaram-na ao hospital e não é a primeira vez que acontece. Demorei um tempo a saber a natureza do seu sofrimento. Ela é órfã de mãe e vive com as tias. As duas tias têm kalundus. A sua falecida mãe, a mais nova das três irmãs, tinha santos.

Federica: Como vai a sua sobrinha?

Fefa: Ela deu uma crise.

F.: De quê?

Fefa: De maluquice. Não é a primeira vez. É uma recaída. Ela quebra tudo, passa a noite toda a andar.

F.: E se dá conta?

Fefa : Não. Só dias depois é que dá.

F.: Será que é problema da tradição?

Fefa: Já levámos. Foi no tradicional: tinha santos. Mas entregou na IURD e deu recaída. Agora está tomando pica no hospital, pelo menos para dormir.

F.: E agora como vão fazer?

Fefa: Agora vamos para aquela igreja de lá de cima que eu e a L. vamos, lá em Benfica, Viana. Onde o padre escuta, dá conselho. A Paula levou na igreja. Lhe mandaram se concentrar. A Igreja está a dizer que está boa, com a fê em Deus poderá muito bem se curar (27/3/2014).

Os santos

Os “santos” constituem uma categoria referida várias vezes nas páginas anteriores e que cabe agora explicar. Tal como os kalundus, os santos são “almas” desencarnadas.⁸³ Sob esta perspectiva, nada os diferencia dos kalundus. Algumas propriedades distinguem, contudo, os dois tipos de entidades. Uma primeira diferença é inerente à sua representação. Como já destacado, os santos são predominantemente “brancos”.⁸⁴ Quando se pergunta a alguém o que diferencia santos e kalundus, a primeira resposta costuma ser que “kalundu é mais bravo”, enquanto santo é mais manso. E santo é “por bem”, o que nem sempre é o caso do kalundu.

Santo não faz sanzala, não xinguila. Ele senta, fala. Kalundu é mais forte, brabo (A. M. 13/2/2013).

As entidades espirituais são assim caracterizadas pragmaticamente em função do seu comportamento ritual. O comportamento dos kalundus é manifesta um notório exagero físico. Já o dos santos é pautado pela compostura. A cor do kalundu é o vermelho (vermelho é o traje dos xinguiladores, e é o sangue manipulado nos rituais consagrados aos kalundus). Já a cor dos santos é o branco.

Kalundu é mais pesado: leva cabrito, porco, galinha, bater instrumento. E aquelas coisas que chupaste em vida tem que deitar pelo nariz. Tem kalundu que é de mal. Santo não. Conversa, vem com você, tá em casa dele, acaba de beber e vai embora (Tia Idalina, 19/6/2014).

⁸³ “Santo, eu diria, é uma alma de outra dimensão, de outro mundo, que está a cobrar para arrumar a vida dele” (Nelito 19/6/2014).

⁸⁴ Na definição de Óscar Ribas, se trata de “entidade espiritual procedente da raça branca. Conforme se manifestam – através de alguém ou isoladamente – qualificam-se em santos de kazola e santos de malunga. Foi por influência do catolicismo que se incorporou o termo à religião tradicional.” (Ribas, 2009: 23). *Santo de kazola*: “Entidade principal de um agrupamento ou falange de espíritos tutelares. Chefes dos guias espirituais da afeição. Pertenceu à raça branca. Seu agrupamento, além de incluir espíritos que também foram dessa raça, engloba outros que procederam da raça negra. À exceção destes, os demais manifestam-se em português. Para sofrer a sua incorporação o médium, normalmente mulher, traja-se de branco, ostentando até abaixo do peito um crucifixo [...]” (*Idem*). *Santo de Malungas*: “Espírito de simpatia. Entidade espiritual que, por afeição, propicia amparo. Foram indivíduos de raça branca e negra, sendo as malungas daquela procedência denominadas especialmente *Santos* ou, mais precisamente, *Santos de Malunga*, numa distância de séculos. Diferem dos Santos de Kazola por não atuarem em pessoas. [...] Gostam de se revelar isoladamente, em ambiente apropriado. Para tal, deve a criatura favorecida com a sua simpatia, possuir um santuário, ou, regionalmente, *dilombe*. Falam fanhosamente com voz como que saída da cabeça”. Podem ser consultados em adivinhação. Protegem os seus favoritos, beneficiando-os até com alimentos, tecidos e dinheiro. Mas suas observações devem ser acatadas. De contrário acontecem azares (*Idem*). Aquela dos santos se revela assim como mais uma questão de tradução, na qual o termo português é apropriado para designar algo substancialmente diferente.

Nesta teoria “gravitacional” dos espíritos, os kalundus são mais pesados.⁸⁵ O tratamento ritual dos santos pressupõe a oferta de uma mesa. A simples exposição visual à “mesa” é suficiente para a manifestação do santo no paciente.⁸⁶

Tia I.: É os santos! [...] Põe bebida em cima da mesa, prato, bolo, whisky, brandy, vinho do Porto, pratos novos, colheres novas, uma caldeirada. Pronto! Ele vem.

B. : É santo que atua em xinguilamento?

Tia C.: O santo vem mesmo para te atuar na cabeça, vai comendo e acaba de comer e, pronto, vai embora (25/6/2014).

A compostura e as boas maneiras destes entes benignos (opostas à loucura que se associa aos kalundus) se traduz na sua manifestação habitual através da palavra. Diferentemente dos kalundus, que se caracterizam pela procedência regional africana (e que se individualizam pela expressão em diferentes línguas africanas), os santos falam em bom português.⁸⁷ Esta distinção linguística faz parte da distinção das suas maneiras.

Do xinguilamento

Valerá nos determos sobre o fato de que a alteração psicossomática sintomática da manifestação de santos não costuma ser designada “xinguilamento”. O xinguilamento não é coextensivo de todos os estados de “possessão” ou “transe” (termos estes que nunca foram usado pelos meus interlocutores).⁸⁸ O termo xinguilamento, tal como é utilizado, designa quer uma agitação comportamental extrema provocada por um espírito (como “pular paredes”), quer uma agitação comportamental extrema susceptível de ser disciplinada pela batucada. Xinguilar não significa genericamente entrar em transe, mas sim estar possuído por um certo tipo de ente: um ente que xingui. Esta afirmação um tanto tautológica revela o potencial classificatório do xinguilamento. O fato de xinguilar se revela como um dispositivo taxonômico: entes que não

⁸⁵ Essa diferenciação em termos “gravitacionais” parece informada pelo espiritismo, enquanto doutrina que se ocupa do grau de evolução dos espíritos.

⁸⁶ “Se tem mesmo espiritismo é só olhar mesmo essas coisas todas. Você mesmo está a vasculhar os pratos em cima da mesa e já veio” (Tia Idalina, 26/6/2014).

⁸⁷ Uma característica distintiva dos espíritos que se manifestam através de possessão no arquipélago crioulo de Cabo Verde é o uso da língua portuguesa. Esta característica revela a persistência de uma relação de diglossia entre o português e o crioulo, e pode relacionar-se também com um dualismo entre “África” e “Europa” recorrente nas representações da identidade nacional cabo-verdiana (Vasconcelos, 2005).

⁸⁸ Se, como sugerido por De Heusch a possessão autêntica é aquela praticada por associações culturais expressamente dedicadas, o xinguilamento (a possessão dos kalundus e a rede mediúnica que o pratica) é a possessão propriamente dita, enquanto a prática mediúnica ligada aos santos não é verdadeira possessão (Heusch, 1971: 226-244).

xinguilam *versus* entes que xinguilam. Em primeira aproximação, esta partição se desdobra na oposição entre santos e kalundus : o xinguilamento é próprio aos kalundus que “vestem vermelho”. Esta divisão, contudo, não é linear, na medida em que:

Tem santo que leva batucada, mas o seu não leva batucada (Tia Idalina, 25/6/2014).

Se bem que tem santo também que faz ficar variado (Tia Tetê).

A associação simbólica à loucura, brabeza e agitação é típica dos kalundus, que xinguilam. O termo xinguilamento, sob esta perspectiva, encerra uma ambiguidade semântica, podendo se referir tanto à agitação motora da possessão selvagem, quanto à possessão disciplinada, entre as outras coisas, pela dança. Esta ambiguidade, melhor inteligível como uma progressão ritual, associa estreitamente possessão e dança, ao ponto de xinguilamento poder designar *tout court* esta segunda. Recordemos a resposta que Tia Tetê me deu quando lhe perguntei se Nexi xinguilava: “Não, [ela] toca” (3/1/2014; cf. capítulo V).

Outras diferenças ultrapassam o plano da simples caracterização e concernem a atuação destes entes na vida das pessoas. Diferentemente dos kalundus, que se manifestam pela doença, os santos se manifestam pela repetição de problemas. O fato de trabalhar muito e ganhar pouco dinheiro, ou de trocar muitos namorados, são tipicamente problemas de santos.

Uma diferença fundamental entre santos e kalundus diz respeito ao processo aquisitivo. Enquanto kalundu é da “geração”, santo “simpatizou”. Os santos são almas perdidas que se apegam por simpatia. A aquisição de santos não procede usualmente de relações de parentesco. Os santos não se “apanham de alguém”,⁸⁹ eles se apegam às pessoas. “Fizeram-te amiga, gostaram de ti”. A amizade se situa nos antípodas relacionais da hereditariedade e do seu determinismo, nos quais se inscrevem os kalundus. O fato de os santos se apegarem por via da simpatia, e não por via da “geração” como os kalundus, nega – como diria Taylor no caso auchar (Taylor, 1997) – qualquer relação de contiguidade ontológica.

A materialidade mobilizada para o tratamento do santo difere substancialmente daquela a que se recorre para os kalundus. A leveza gravitacional dos santos casa com a ausência de sacrifícios animais, cujo sangue reforça o caráter “pesado” do kalundu.⁹⁰

Quando trabalha, trabalha, e não vê resultados, ou faz um prato, ou faz um copo, ou faz um saco, missanga branca, preta, vermelha... fitas pretas, azul, branca. Isso a gente chama fiado. Aí [se tinha problemas de

⁸⁹ Como relatavam os “calunduzeiros” aos inquisidores no Brasil colonial (Marcussi, 2006).

⁹⁰ Valerá salientar a associação repetidamente evocada entre sacrifício, batucada e xinguilamento.

trabalho e resolveu] o primeiro salário tem que pôr naquele copo ou prato. Nós todos temos santos, nós todos temos problemas (L., 7/1/2014).

Enquanto os kalundus são uma doença hereditária, presente apenas em algumas “famílias”, os santos representam problemas genéricos, que qualquer pessoa pode ter. Os santos são, sob esta perspectiva, um fato do destino individual. Os kalundus são doenças que tocam várias pessoas em um campo de identidade. O tratamento dos santos visa a pessoa que tem o problema, ao passo que o tratamento dos kalundus visa o âmbito relacional do problema, constituído por uma classe de parentes. Se no tratamento do santo o paciente é um indivíduo, o paciente coletivo dos tratamentos dos kalundu é o *loando*, a esteira toda. Ter santos não é um assunto familiar, é um fato privado. O santo não se transmite fatalmente entre a descendência, e por isso quem tem santos, ao contrário de quem tem kalundus, não é sujeito a um tratamento funerário específico.

Quando um santo simpatizou com alguém o que ele quer é ir morar junto.

Querem lugar! Pegaram-te amiga! São coisas de você pôr numa mesinha, tás a entender? (Tia Idalina, 25/6/2014).

A linguagem da amizade e da simpatia se traduz imediatamente numa expectativa de coabitação: os santos querem ficar junto.

Representando problemas que todo mundo pode ter, o santo, de certa forma, é algo da ordem do destino individual ou, dito de outra forma, de individuação. Porém, o campo dos santos não é completamente isento de uma forma de hereditariedade, que, todavia, se distingue substancialmente da perpetuidade da transmissão dos kalundus. Os santos podem ser algo trazido pelo pai. Representam como que um *quid* paterno em um *continuum* matrilinear, simbolicamente (repito – não praticamente) associado aos kalundus.

Quando o pai de América foi “sentar no *loando*” (isto é, passou, juntamente com os seus germanos, por um *kissakelu*), os kalundus pegaram no irmão mais velho e numa irmã. Nele e na outra irmã não pegaram. Contudo, ele não ficou insensível às induções do especialista ritual e manifestou algo diferente.

Mandou chamar os pais e disse: “o espírito dele não é de preto, é de brasileiro” (América, 17/3/2014).

Esta surpreendente idiosincrasia do santo que acabava de se revelar tinha uma explicação. O pai do pai de América era um brasileiro que viera para Angola por volta de 1900 (Toldo, 2016). A hereditariedade dos santos, quando se verifica, funciona de maneira radicalmente diferente da que se observa nos kalundus. Pode, eventualmente, concernir a duas gerações, mas aí acaba. A herança

espiritual que um pai legue aos filhos se limita a estes e não é posteriormente transmitida por eles (Duarte de Carvalho, 1989: 266).⁹¹ Como se a gravidade governasse a profundidade temporal da transmissão, os kalundus descem de geração em geração, enquanto a leveza dos santos os limita, no máximo, a uma única geração descendente. Esta idiossincrasia relacional dos santos torna o seu comportamento semelhante ao das sereias. A relação que se estabelece entre o santo e a pessoa varia, assim, entre o puro acontecimento da “amizade” e a transmissão limitada a duas gerações contíguas, nomeadamente de pai para filho.⁹²

Federica: Qual é a diferença entre santo e sereia?

Tia Tetê: [Olhando para mim como se estivesse colocando uma pergunta descabida.] Santo é santo. Sereia é sereia. Santos nós nascemos com ele, é de nascença. Vão lhe tratar para pôr as missangas. Há santo de trabalho, de sabedoria, etc. É muito santo. Já te nasceram com santo. Trabalha não ganha dinheiro, bebe muito... Dependente do santo, usa missanga. Santo tem missanga.

F.: E sereia?

T. T.: Pessoa que viaja muito apanha na rua, no rio, no alto mar. Apanha amizade. Assim, se você, se for mulher, ou a sua mulher, se for homem, estiver grávida, pode nascer sereia. Enquanto santo é de nascença (10/2/2014).

Pegar amizade de sereia

O pai que atravessa o alto mar apanha amizade de sereia.⁹³ Pegou amizade com o pai ou com a mãe [da criança]. Do sítio que você anda pegou a amizade. Tinha uma mulher que passava próximo de um coqueiro, de um capim, ali em baixo havia água, ali apanhou! (Tia Tetê, 28/12/2013).

A amizade com a sereia se pega “dos sítios de onde se anda”: é a passagem por certos *lugares* que torna alguém susceptível de contrair amizade de sereia.⁹⁴ A amizade de sereia é uma amizade amorosa. Nesta componente erótica característica da relação com as sereias se inscreve uma característica própria da representação local destes seres: o seu carácter sexuado. A relação entre homens e mulheres se estabelece com sereias e “sereios” do sexo oposto. A relação entre homens e sereias tende a se desdobrar numa complementaridade sexuada.

⁹¹ Esta característica se inscreve perfeitamente numa ideologia matrilinear que, no caso do Calumbo, é bem resumida por Coelho: “Para um homem, a linhagem acaba com ele [tradução minha]” (Coelho, 1987: 112).

⁹² Essa transmissão de pai para filho pode chegar a ser explicada: “filho já vem formado no líquido do pai” (Tia Tetê, 10/6/2014).

⁹³ Se na África Ocidental os caçadores, nas suas excursões na floresta, estão particularmente expostos aos encontros com os gênios (Hamberger, 2012), no caso luandense são os pescadores e tripulantes que viajam pelo mar quem se encontra especialmente sujeito a esses encontros. Verificamos, pois, uma homologia pragmática entre o mar para os axilunda e a floresta para povos caçadores da mesma grande área geográfica (cf. Cartry, 1979). Esta homologia pragmática apresenta um desdobramento interessante: enquanto alhures em África o espaço-floresta regride, no contexto da Ilha de Luanda o mar progride.

⁹⁴ Já Michel Izard, na África Ocidental, observou que a espacialidade é uma prerrogativa específica dos gênios (1979: 298; 1986: 226).

Retomando um episódio que narrei no capítulo V, quando, seguindo o costume brasileiro, levei um buquê de flores para oferecer ao mar no primeiro dia do ano, o seu desaparecimento rápido nas ondas (que nem sequer deveria ser olhado) foi carinhosamente interpretado como sinal de que o meu presente poderia ter sido recebido por “um kyanda homem”. Como quem faz uma confidência amorosa, Fina considerava com ternura essa eventualidade.

Pode ter sido um *kyanda* homem. Se é homem que oferece pode ser sereia mulher que recebe. (Abril, 2014)

Embora tenhamos visto que os rituais coletivos destinados à propiciação da sereia dependem da ancestralidade dos oficiantes, as pessoas falam das relações que se pode estabelecer com as sereias nos termos das relações conjugais. A oposição estrutural clássica entre “extensão” e “duração” (Izard, 1986)⁹⁵ esconde, no caso luandense, uma estreita interligação simbólica entre territorialidade e conjugalidade. As relações individuais com a sereia são alusivas ao domínio amoroso. Embora o seu culto coletivo não se possa realizar sem heranças que o tornem possível ou eficaz, do ponto de vista do indivíduo, as sereias são, por excelência, as parceiras de relações contraídas. De sereia se apanha amizade. As relações com as sereias se inscrevem, assim, no campo semântico das relações amorosas, em particular com estrangeiros (*cf.* capítulo II).

A relação “amistosa” contraída com a sereia é fecunda. Da amizade com sereia nascem crianças-sereias, reconhecíveis por particulares deformações físicas ou, no limite, comportamentais. Certas “anomalias” físicas (ter cabeça desproporcionalmente grande em relação ao corpo, pernas insuficientemente desenvolvidas, dificuldade em começar a andar e por isso se mover rastejando) e comportamentais (comer só bolachas, ou só querer ficar debaixo da mesa ou da cama) indicam que um filho é sereia. O nascimento destas crianças informa *a posteriori* sobre uma amizade pegada por um de seus pais.

As crianças de corpo pequeno e cabeça grande são sereias. Eles estão doentes, de cama, não saem à rua, mas sabem tudo que se passa lá fora porque são mais velhas. Mas não vão viver, só vêm para passar. (Tia Tetê, 28/12/2013)

Vêm defeituosas, com cabeça grande, olhos grossos, não andam nem gatinham, ficam dentro de uma banheira, vivem pouco, três, quatro, cinco anos. (Duluadu, 3/2/14)

Mesmo que estejam destinadas a vir “para passar”, o nascimento destas crianças não é vivido como uma aflição, mas sim como uma bênção, porque testemunha a amizade da sereia.

⁹⁵ No contexto kimbundu, Virgílio Coelho (1988: 150) sublinhou a relevância da oposição entre territorialidade (domínio dos gênios da natureza) e ancestralidade (mundo da morte).

Às vezes sereia não demora, só abençoa e vai embora (B, 29/1/2014).⁹⁶

O caráter erótico, contingente e ligado ao trânsito por algum lugar é bem exemplificado pelo episódio seguinte. No intuito de engrenar mais uma conversa sobre sereias, me encontro a relatar um “caso” ocorrido no fim de semana anterior, quando fui acampar na praia ao sul de Luanda. Na minha tenda, quando no primeiro sono as imagens se revezam, revejo a imagem da sereia do carnaval. Mal peguei no sono, acordo com a sensação de que alguém estava do meu lado e, ao sair da barraca, provoca um movimento da areia sobre a qual a barraca está montada, me acordando. As tias, visivelmente contentes, exultam ao ouvir este relato e dizem que é bem provável que fosse uma sereia. Não se pode excluir a possibilidade de que se tratasse de um sonho, observa uma delas. Mas é verdade que lá onde estive, onde se encontram água doce e salgada, e ainda por cima há bastante água estagnada, tem realmente muita sereia. “Viu uma menina bonita e veio contemplar”. Observando como a minha “experiência” é imediatamente aproveitada como mais uma prova de que as sereias continuam existindo (“e agora dizem que sereia não existe...” – associam com despeito aludindo às tensões provocadas pelo plano urbanístico), fico ligeiramente afetada ao me dar conta de que realmente tive uma sensação tátil. De fato, senti a areia mexer. Esse movimento podia muito bem ter sido causado pelos muitos pequenos caranguejos que há na praia.

F.: Mas isso é perigoso?

Tetê: Não! Não! Isso é só admirar. Te gostou! Se você tiver um filho, pode nascer sereia.

Belita: [Para mim] Filho de sereia.

F.: ... [perplexidade]

Tetê: [Para Belita] Se bem que já não nascem muitas dessas crianças com cabeça grande. Difícil nascer.

Sabendo dos efeitos da amizade de sereia (isto é, o parto de uma “criança deformada”, com poucas possibilidades de sobreviver) tenho alguma dificuldade em compartilhar o entusiasmo que anima as minhas interlocutoras. Com muita sensibilidade, percebendo a minha reação perplexa e assustada, Tia Tetê faz valer a sua experiência para me informar calmamente que hoje em dia é muito raro que nasçam crianças sereias. Belita e ela tinham entendido que, o que para elas era um sinal de eleição, não constituía, para mim, uma perspectiva igualmente abençoada.

⁹⁶ “Nascer sereia, aqui na Ilha, é normal” – me explica alguém quando faço perguntas acerca da música que estamos ouvindo, que fala de acusações de feitiçaria às crianças cujo nascimento é associado pelos pais ao fracasso da família (crianças designadas de feiticeiras, *muloji*). A “normalidade” de se nascer sereia na Ilha demarca uma radical diferença entre estes nascimentos “anormais” abençoados e nascimentos normais injustamente tidos como malditos, e também entre a Ilha e “lá em cima, nos musseques”.

Ainda entusiasmadas com o episódio do meu contato com a sereia, alguns dias depois Tetê e Belita comentam-no com Tia Ana.

Tetê [para Tia Ana]: Ela dormiu, imaginou que uma sereia estivesse ao lado dela e depois sentiu rastejar para a água.

A primeira parte do relato era impecável: eu tinha realmente imaginado (no sentido exato que tive, ao adormecer, uma espécie de visão pré-onírica de uma sereia, ou melhor da foto de uma mulher trajada de sereia que tirei no carnaval). O fim desta visão coincidira realmente com a impressão de um movimento da areia sob a minha tenda. Esta impressão tinha sido logo interpretada como “rastejar”, que é o comportamento próprio da sereia na areia. Que a sereia estivesse rastejando para a água era já uma dedução (certamente baseada no amplo conhecimento sobre o comportamento das sereias) integrada *a posteriori* no meu relato.⁹⁷ Tia Ana, divertida e admirada com o episódio, confirma-me aquilo que Tia Tetê dissera.

Tia Ana: Aquilo é mesmo sereia *taburama*.

F.: O que significa *taburama*?

[Todas começam a rir com gosto.]

F.: ???

Tia Ana: É lhe pôr na cama, lhe fazer carinho.

Nestas conversas reúnem-se vários elementos característicos da experiência da sereia. Primeiramente, as sereias estão em alguns lugares. Onde se encontra mar, rio e pantanais, só pode ser um sítio cheio de sereias. Ademais, a experiência da sereia é sempre incompleta. Pode se reconhecer a sua passagem nos rastros na areia, pode se ver algo mexendo na água, mas o essencial da experiência é que nunca se vê distintamente a entidade. Enfim, as sereias *gostam* dos humanos. Este gostar é, mais especificamente, uma disposição a um contato instantâneo que, da parte do humano, é vivenciado como incompleto (“É só rabo! Só sai à noite, nunca se vê a cara”).

⁹⁷ Cabe aqui referir os trabalhos de Carlo Severi que visam reconfigurar em termos cognitivos a crença. Referindo-se ao trabalho de Carlo Ginzburg sobre os “andarilhos do bem” da Itália setentrional oriental, Severi mostra como a adesão a uma representação surge frequentemente de uma experiência comum, como o fato de dormir ao lado de alguém eventualmente colhido por um pesadelo (Ginzburg, 1966; Severi, 2000: 78). Os trabalhos de Severi propõem que se abandone a abordagem à crença em termos proposicionais, em prol da investigação sobre as condições de propagação das representações e da documentação etnográfica das mesmas (Severi, 2002; 2004; 2004). Para um debate mais alargado sobre a propagação de representações, vejam-se os trabalhos de Dan Sperber (1996) e Pascal Boyer (1994).

O tratamento de uma criança sereia

Para tratar uma criança sereia tem que se ir a uma praia. Aí se põe uma mesa com todo o tipo de comida e bebida, e a criança. A sereia vai e leva a criança. Tempos depois, a criança aparece à porta de casa, já andando. É a sereia que a traz de volta, já curada. Certos sinais que a criança traz quando regressa provam que a sua cura foi obra da sereia: três estrelas na testa, uma no meio e duas de lado, e uma carapuça na cabeça. Para conseguir integrar o mundo terrestre dos humanos ao qual pertencia até lá de maneira ambígua (rastejando em vez de andar), a criança-sereia deve passar uma temporada no outro mundo, no mundo da sereia, ao qual parecia pertencer igualmente desde o seu nascimento. Consolidado o seu estatuto humano e salva a sua vida graças à sereia, a criança daí em diante celebra anualmente a data da sua devolução, que se torna a data da sua vinda plena ao mundo dos humanos.

Crianças sereias, “hoje é difícil de nascer”,⁹⁸ até porque a comunicação ritual que possibilita o seu nascimento se tornou mais difícil ao longo do tempo.⁹⁹ Mais do que da ação humana, o tratamento dependia do fato de a sereia vir, ela própria, buscar a criança, atraída pelo banquete ritual. São precisamente essas incursões em terra que não se atestam mais nos dias de hoje.

Hoje não se trata mais assim. Kyanda já não aceita vir na terra. Ela tá no escuro, ninguém a pode ver. Aqui tem já muita claridade, muita iluminação, muita confusão (Duluadu, Abril 2014).

As incursões da sereia no mundo terrestre dos humanos e, reciprocamente, de certos humanos escolhidos no mundo aquático da sereia, são mais difíceis: O desaparecimento e reaparecimento de pessoas nascidas com sinais especiais constituía uma das peças desta comunicação ritual.

E agora dizem que sereia não existe... Antigamente desapareciam pessoas, crianças. Reapareciam depois de três ou quatro dias com três estrelas e uma carapuça, *quinjinga*. É a própria sereia dentro da água que prepara (Tia Tetê).

Os relatos de pessoas que nasceram sereias e foram tratadas ou que tiveram familiares que nasceram sereias e foram tratados abundam.

F.: Chegou a ver aquele tempo em que kyanda saía?

M.: Cheguei!

F.: Tem pessoas chegadas a você que foram tratadas?

⁹⁸ Note-se bem que no uso angolano o verbo nascer pode ser tanto intransitivo como transitivo.

⁹⁹ Uma criança que estava sempre doente, que não crescia, nada tinha a ver com sereia, como eu suspeitava. Nascera com HIV contraído da sua mãe, me foi contado.

M.: Tem. Várias! Noutra hora, no tempo dos nossos avós, a sereia lhe buscava, levava. Ficava lá um tempo, a sereia trazia de volta que andava. Ficava dois anos dentro de água e [depois] vem no portão. Aconteceu com a minha prima. Uma tia teve [essa] filha sereia. Ela é ainda viva, tá no Lubango.

F.: E ela se lembra do tempo que esteve com a sereia?

M.: Lembra! Lembra a data em que a sereia levou e devolveu. Ela faz uma festa. (Duluadu, março 2014)

“Lembrar” não é utilizado aqui para designar qualquer recordação individual da criança-sereia do tempo passado sob a água, mas sim a comemoração ritual do fim desta temporada, que coincide com a devolução da criança aos pais humanos. Este aniversário é celebrado pondo uma mesa – “um pequeno kakulu”, concede Duluadu para me proporcionar uma melhor visualização.¹⁰⁰

De cinco filhos que a mãe de América teve, um casal nasceu sereia: um irmão mais velho que ela e uma irmã mais jovem. Só esta sua irmã caçula sobreviveu. Ela não se *lembra* do tempo que passou com a sereia. Quem lembrava a data em que a sereia a tinha devolvido eram os pais, que punham a mesa que alimenta, anualmente, a relação da qual a filha foi o fruto.

Essencial para o funcionamento deste ritual é a vinda da própria kyanda a terra buscar o seu filho, cativada pelo banquete ritual. Encontrando o “menino defeituoso”, kyanda o levava consigo, cuidava dele e, no fim, devolvia-o curado aos pais por intermédio dos quais nascera. No plano terapêutico, tal como anteriormente nas modalidades de estabelecimento da relação, a relação com a sereia é configurada como eminentemente *direta*, não intermediada.¹⁰¹

A visão de kyanda

A iminência da eventualidade de contato com a sereia condiciona algumas práticas cotidianas. No seu banho de mar diário, ao acordar de manhã cedo, os ilhéus evitam entrar na água com brincos, fios de ouro ou de contas, porque “desfia”, mesmo se for uma corrente bem apertada no pescoço. Corre-se risco maior se for de *missanga vunji*, a missanga branca, vermelha e preta utilizada pelas pessoas que têm espírito. Os relatos das pessoas que narram ter visto sereias abundam. A experiência do contato com *kyanda* é eminentemente visual. No entanto, este contato visual com as *yandas* se caracteriza por ser sempre parcial. O que se vê são mais indícios da sua presença. De uma certa forma, vê-se uma visão, vive-se a experiência de uma experiência inabitual. Nessa particular reflexividade emerge a consciência do contato sobrenatural. Ver a sereia é a experiência de nunca ver a sua cara. Vê-se uma luz no escuro, um rasto na areia ou um movimento na água.

¹⁰⁰ Na interpretação de Duarte de Carvalho, o valor do nascimento de uma criança-sereia reverte menos para ela do que para os seus pais, na medida em que estes estabeleceram uma relação eletiva com kyanda. “Depois do tratamento o teu filho fica bom e o *kyanda* é teu amigo” (Duarte de Carvalho, 1989: 286).

¹⁰¹ Apenas acerca de um tratamento mais recente, relatado no âmbito da narração de um percurso de conversão (e para tal de abandono das práticas tradicionais), é referido um agente terapêutico humano.

Perto da casa de uma tia tinha um bosque, um capim, junto ao mar. Podia ser os anos sessenta. Diziam que a sereia saía do mar e assim havia rastros no chão. Não sei se algum vigarista fazia. Diziam que a sereia ia dormir lá naqueles arbustos, [...] havia uma pequena caverna com galinhas e ovo (Ti José, 3/2/2014).

O meu neto tinha mania de ir acampar na contracosta com os amigos e uma noite viu algo a rastejar. Era sereia! (L., junho 2014).

Estes relatos sublinham a corporeidade da sereia. Inclusive a minha própria experiência da sereia (isto é, a interpretação desencadeada pelo meu relato do sonho do qual acordei sacudindo com a sensação do movimento da areia) era caracterizada por uma materialidade (“ela [ou seja, eu] sentiu rastejar para a água”). A corporeidade encontra-se inclusive na relação visual assimétrica. De *kyanda*, o humano vê só o corpo, enquanto *kyanda* pode ficar a contemplá-lo. A materialidade de *kyanda* vem do fato de ser especialmente corpo.

Federica: Como é *kyanda*?

Fina: É fina, estreita. Tem corpo como o teu.

Belita: É só rabo! Só sai à noite, nunca vê a cara.

Fina: O corpo é só escama. (Fina, janeiro 2014)

Quando, por exemplo, se “entra na água, vê parece peixe, parece choco”, é sereia. Assim, Belita deixou de ir tomar banho num ponto da praia desde que viu um pano que revolteava na areia com o vaivém das ondas. “Parecia ter olhos, aquilo era sereia!”.¹⁰²

A vida atual na Ilha torna mais difícil a visão de *kyanda*.

Kyanda só vi no tempo do colono. Este tempo é muita movimentação.¹⁰³ (Duluadu, 30/3/14).

¹⁰² A corporeidade de *kyanda* está muito associada ao seu caráter sexuado. Sabendo da impossibilidade de vê-la inteiramente, pergunto a Fina como se faz para determinar o sexo de *kyanda*. Fina olha para mim com a comisseração que se reserva às crianças – ou aos estranhos. “Mulher tem chucha, uê!”, “É porque vocês há pouco disseram que a cara não se vê...”, tentei justificar-me. “O corpo é só escama”, respondeu Fina. O imaginário coletivo insiste no caráter sexuado das *kyandas*. Folheando o livro de Virgílio Coelho, os oficiantes de um trabalho de *kyanda* fixam-se numa ilustração da sereia. Comentam os “peitos bonitos” (“*mele kuaubaba!*”) e mesmo a representação esboçada da vulva (“*sundu!*”). Cf. Coelho, 2010: 249.

¹⁰³ Já nos anos 1960, Ana Sousa Santos reporta afirmações semelhantes proferidas por uma mulher então octogenária. “Com tantas confusões dos brancos (e isto refere-se ao progresso, à vida agitada dos nossos dias), as sereias deixaram totalmente de aparecer. A este facto atribuem ainda as calamidades por que a ilha tem passado” (Santos, 1960: 141). As violentas *kalembas* dos anos 1940 e 1950 seriam a consequência da interrupção da comunicação ordinária, baseada nas aparições individuais e nos rituais consequentes.

Apenas naquele tempo do colono, dos pais e dos avós, as kyandas se deixavam ver, porque a sua visibilidade – sempre parcial – é frequentemente ligada à escuridão. Como as visões costumam acontecer à noite, em lugares pouco marcados pela presença humana, estas se tornam mais difíceis com a densificação demográfica e habitacional da Ilha. Se vai perdendo aquela calma escuridão que propiciava o tipo de atenção necessária para se aperceber da presença de kyanda.

Tendo ouvido repetidamente dizer que as kyandas se foram para o alto mar,¹⁰⁴ pergunto se hoje não são mais facilmente visíveis por aqueles que trabalham em embarcados.

No alto mar não manifesta. Só vê na terra.

Kyanda só se vê quando sobe à terra, como se a sua manifestação (termo feliz) só pudesse ocorrer em lugares liminares.

M.: Naquele tempo eu era criança, eu vi do mar para a terra. Sobe na pedra e acende isqueiro ou fósforo.

F.: À noite então?

M.: Sim. E você vê aquela luz. (Duluadu, 30/3/14)

Segundo outros kyanda “antigamente subia às doze horas em ponto,¹⁰⁵ sobe em cima das pedras sempre de costas para a praia, com um espelho para controlar se vem alguém”.¹⁰⁶ Segundo outros ainda, ela subiria na *kissassa*. Essa planta, que cresce entre as pedras dos quebra-mares da Ilha, perto de onde ocorria esta conversa, “pertence à sereia”.

Todas estas representações retratam kyanda como ser resultante da composição de caracteres não apenas antinômicos (como a sua parte superior humanoide e a parte inferior de peixe), mas também, mais genericamente, heteróclitos (um representado como sexuado ao modo dos mamíferos mas que ao mesmo tempo “é só escama”). Há uma grande amplitude de traços na representação da sereia.¹⁰⁷ O fato de que um leque amplo de experiências impressivas seja assimilado à sereia leva a pensar que aquilo que permanece constante é a experiência de um contato que é imediatamente percebido como sobrenatural.

¹⁰⁴ “Tão a falar que não há mais sereia, mas nós sabemos que sereia existe. Só que agora está longe” (Tia Tetê, 10/2/14). Note-se que o mesmo é dito dos peixes, que outrora abundariam e hoje aparecem menos junto à costa, por causa da poluição sonora e luminosa.

¹⁰⁵ Numa perspectiva comparada, em vários contextos, se atestam analogias entre a noite e o meio-dia. Ambos são momentos em que o “espaço-floresta” progride (Cartry, 1979: 268).

¹⁰⁶ Com o seu espelho, kyanda previne a eventualidade de poder ser inteiramente vista.

¹⁰⁷ Tanto que, ao folhear o livro de Virgílio Coelho, os meus interlocutores reconheciam sereias em todas as ilustrações, as mais variadas por vezes, acrescentando comentários que complexificam mais ainda a ideia de kyanda, tais como “kyanda vira peixe”. Acerca da ilustração de um homem envolvido pelas sereias cujo cabelo e cuja barba se confundem com elas, alguém diz: “Esse é sereia com o rabo dobrado em cima da cabeça”. Basicamente, a impressão com que fico é que qualquer representação de um ser “anormal” é kyanda.

A visão da sereia pode ser ligeiramente inquietante.¹⁰⁸ Há sinais que não escapam a bom entendedor – como as casas de branco do Ponto Final, onde tudo o que era construído de dia o mar levava durante a noite. Ali só saía marisco preto e não é de estranhar que uma mais velha ali tenha morrido. Esses sinais sugerem que um sítio é sítio de sereia, e o juízo aconselha tanto a respeitar (não mexer muito, não derrubar árvores, muito menos construir) como a evitar.

Mas de forma geral, a visão da sereia é uma bênção, é uma graça, uma prova da sua eleição por uma pessoa singular ou mesmo uma instância coletiva.¹⁰⁹

No último carnaval na marginal antiga, apareceram na baía dois casais sereia, cumprimentaram [a minha interlocutora reproduz com a mão]. Aquilo é uma graça. E o grupo ganhou! (B., maio 2014).

Propriedades gerais das kyandas

- As sereias têm uma disposição a se apegarem aos humanos.
- O caráter potencial da relação entre humanos e sereias é de natureza erótica.
- A amizade de sereia se associa à passagem por *lugares*.
- A relação entre os humanos e a sereia é da ordem do contingente. Pegar amizade de sereia é algo que *acontece*.
- As sereias gostam de lugares liminares, gostam de lugares pouco alterados pelos humanos, mas ainda assim por eles frequentados. Esses lugares são onde mais facilmente se pega amizade de sereia.
- Do fato de se apegarem a alguns humanos, as kyandas os tornam genitores de filhos com atributos particulares que são vistos como crianças-sereias.¹¹⁰
- Após o tratamento dessas crianças, que consiste na permanência dos mesmos junto da sereia, estabelece-se uma relação com a sereia que é renovada com banquetes anuais.
- Por morarem em determinados lugares, alguns humanos estão mais expostos do que outros a pegarem relação com as sereias. Essas pessoas estão em geral mais dispostas a comunicar ritualmente com a sereia – e a defender a sua existência daquilo que as agride e indis põe.

¹⁰⁸ “Tem também sereia feia que te mete medo!”.

¹⁰⁹ Cf. capítulo IV.

¹¹⁰ Muitas dessas propriedades das *yandas* (como a residência em certos lugares liminares, a interferência na reprodução humana, e a aparência disforme, em particular na parte inferior do corpo) as aparentam aos gênios da floresta da África Ocidental (Hamberger, 2012).

- Sereia existe, só que agora está longe. As sereias não gostam de lugares movimentados nem de luzes e ruído. Por isso fugiram para o alto mar, tal como os peixes de que dependem os pescadores.¹¹¹

- Kyanda não só sai à noite, mas também ao meio-dia.

- Sereia gosta de joia. Gosta particularmente dos ornamentos que materializam uma relação com os espíritos (em particular a missanga *vunji*).

- As sereias se apegam a humanos singulares, mas também gostam especialmente de alguns coletivos humanos – como ficou manifesto na saudação pública ao grupo carnavalesco da Ilha em 2009.

- As kyandas “são muitas!”

- As kyandas se distinguem por traços específicos e pessoais (Carvalho, 1989: 286)

- As kyandas vivem em uma sociedade paralela (veja-se o depoimento de Vó Dona Branca por ocasião da kalemba, e, igualmente, as informações referidas por Duarte de Carvalho, 1989: 284).

- Segundo alguns, a sociedade das *yanda* é hierarquizada, como a sociedade humana (Carvalho, 1989: 290). Por isso, deve colocar-se nas mesas que se destinam a elas bebidas para mais velhos e bebidas soft para miúdos (*Idem*: 286). Embora esta propriedade do mundo das *kyanda* não nos tenha sido referida,¹¹² algumas práticas rituais típicas das oferendas (nomeadamente a homologia entre a hierarquia das bebidas e a hierarquia dos oficiantes) são suscetíveis de ser lidas nesses termos.

- Sereia não gosta que os humanos mexam nos lugares que lhe pertencem. Por isso danifica aquilo que é construído em lugares de sua predileção ou residência.

- Se tiver que se construir em sítios de sereia, é preciso oferecer uma contrapartida.¹¹³

- Kyanda não é a única coisa que tem no mar.¹¹⁴ No mar (quando se trata de “kyanda de mar”) convive com outros seres¹¹⁵.

- Kyanda não se deixa pescar.

¹¹¹ “Antigamente era muito peixe. Se alguém saía só com uma cana, pescava um peixe grande que servia para mata-bicho, almoço e jantar. Agora os peixes todos foram para o alto mar” (cf. capítulo IV). “O peixe de noite se aproxima à terra em busca de comida, enquanto de dia foge por causa da luz”.

¹¹² Tratar-se-á de uma diferença entre a Ilha e o Mussulo?

¹¹³ “[O Hotel] Panorama é sítio de sereia. Tiveram que chamar a pessoa para fazer trabalho para ficar em pé”. Ainda assim, “por dentro está a criar água”. O Hotel Panorama, que em tempos foi um hotel de luxo, encontra-se abandonado há décadas e ergue-se como um esqueleto em concreto junto à localidade do Lelo. A existência deste grande edifício abandonado, silencioso e obscuro, faz com que a parte de contracosta em frente ao Panorama constitua hoje um lugar de predileção para os pescadores da Ilha, bem cientes de que o peixe, capturado com técnicas de arrasto a partir da terra, é mais provável que se concentre em tal lugar.

¹¹⁴ “No mar é muita sereia, muita kyanda, muita baleia” (Duluadu, 29/5/2014).

¹¹⁵ Na sua interpretação das ontologias amazônicas, Viveiros de Castro explica que as ontologias amazônicas, diferentemente das nossas, reconhecem uma multiplicidade dos corpos e uma substancial unidade do espírito. Apesar desses pressupostos que “democratizam” a subjetividade, nem todas as espécies animais são reconhecidas com igual relevância. A subjetividade seria prerrogativa por excelência daquelas espécies que desempenham um papel chave, simbólico e prático, especialmente os grandes predadores (Viveiros de Castro, 2000: 50). Acerca da utilidade dos híbridos para pensar a exemplaridade, veja-se Sperber (1975).

- Kyanda tem uma intencionalidade própria, aparentemente orientada (do ponto de vista humano) para a interação com os humanos.

- Kyanda não é apenas de mar, nem de água. Tem “kyanda de terra” também.¹¹⁶

Os usos linguísticos, a meio caminho entre o singular e o plural, entre o português e o kimbundu, entre a boa norma gramatical e variação, entre a boa tradução e a sua versão aproximativa exprimem bem a complexidade do mundo das sereias, divididas entre kyandas do mar e kyandas do mato, entre bonitas e feias, etc. – uma complexidade ontológica, taxonómica e de tradução. O uso no singular do termo português “sereia” e do termo kimbundu “kyanda” nas conversas em português parece referir uma única entidade. No entanto, repete-se constantemente que “kyanda é muita”. Cabe igualmente salientar que, em kimbundu, a distinção entre o singular, *kyanda*, e o plural, *yanda*, é mais sistematicamente observada.

A complexidade de kyanda vai bem além da ideia de um ser cujo corpo é meio humano e meio de peixe. Qualquer visão anormal ou associada a uma ênfase emocional é kyanda. Qualquer visão associada à experiência de se estar vendo algo extraordinário pode ser kyanda. Mais em geral, qualquer imagem bizarra pode ser kyanda. Tanto assim é que, por ocasião da inauguração dos equipamentos dos bombeiros mergulhadores, o próprio espírito que integrava o grupo dos oficiantes apontava com entusiasmo para a água (talvez cativado pela destreza dos bombeiros mergulhadores, dos quais apenas se entreviam as barbatanas) exclamando “*yanda iavulu!*” (“tantas sereias!”).

De certa maneira, toda a visão susceptível de se traduzir em um auspício, todo o evento significativo entendido como sinal de eleição, pode ser kyanda, como ocorreu com o aparecimento de kyandas na baía de Luanda, antes do desfile do carnaval de 2009, que foi o ano da última vitória do grupo carnavalesco da Ilha. Aquelas, que segundo Fina tinham sido vistas e saudadas por “toda a gente” como kyandas, para sua irmã Paula nada mais eram que *macoas* (peixe grosso). Seja como for, o fato de terem saltado no mar à vista de todos no momento apropriado as tornava uma profecia de vitória certa.

Da preeminência da amizade

A ideia de integrar humanos e não humanos em um único campo relacional já se encontra prefigurada na interpretação do “sistema religioso muxiluanda” ensaiada por Duarte de Carvalho. O

¹¹⁶ Segundo os meus interlocutores da Ilha, trabalho de “*kyanda iaxi*” (de “kyanda de terra”, assim chamam aos *ituta* os ilhéus) também se faz com base no kalundu, “mas é diferente”. Se a lógica da mediação ritual é referida como sendo a mesma, através do espírito, para quem é da Ilha *kyanda kiaxi* não deixa de ser outra coisa. É “coisa do mato, da província”, bem diferente da “sereia do mar”, exemplarmente reconhecida na ilustração de um ser feminino, da cintura para baixo peixe e para cima mulher com “chucha” [seios], cabelo comprido e coroa, à página 194 do livro de Virgílio Coelho (2010).

autor sugere uma modelização da ontologia muxiluanda na qual os agentes espirituais são classificados de acordo com a abrangência social dos rituais que lhes são dedicados.

Dado que [o complexo terapêutico-religioso] exprime, por outro lado, os sistemas de parentesco e residencial, a sua configuração, enquanto sistema de comunicação, pode ser espacialmente sugerida como uma série de círculos concêntricos dos quais o de menor raio define o “mundo fechado da feitiçaria” (o mais denso, territorial e socialmente), seguindo-se-lhe o que corresponde ao culto dos antepassados. Sucedem-se-lhes duas continuidades divergentes, a do culto das *yandas* e a dos *óbitos*, excedendo ambas o parentesco reconhecido, e ambas de limites oscilantes (Duarte de Cavalho, 1989: 304).

O que o autor propõe é, de fato, uma modelização espacial da participação em vários contextos rituais da vida religiosa, segundo um modelo concêntrico. Este modelo sociológico é pertinente, mas não é completamente satisfatório. Afirmar que o culto às sereias excede os limites do parentesco e mobiliza um território social mais vasto é certamente válido, mas o mundo das sereias parece apresentar uma complexidade que excede de longe a organização social do seu culto (a qual, por sua vez, não é tão simples de reconstruir).¹¹⁷ A abrangência da participação cultural constitui uma base insuficiente de classificação dos agentes espirituais implicados. Como integrar nesse tipo de modelização concêntrica afirmações recorrentes do tipo “aquele filho é sereia”?¹¹⁸

Uma característica essencial parece não ter sido suficientemente considerada: o caráter conjugal do elo que se estabelece com as sereias.¹¹⁹ As sereias se inscrevem, ao mesmo tempo, no campo da territorialidade e da conjugalidade. Por ter passado em determinado lugar, alguém se torna objeto do amor da sereia. Se a relação entre gênios (assim são nomeados) e fertilidade foi amplamente sublinhada (Coelho, 1988), a caracterização mais propriamente erótica das sereias que observei junto dos meus interlocutores não é igualmente valorizada na literatura. O caráter benigno das *kyandas* não passa por uma associação à fertilidade, mas parece antes determinado pela natureza eletiva e erótica das relações que se estabelecem com elas. A representação sexuada desses seres é o elemento determinante, que possibilita uma relação de afeto decalcada no modelo de um casal de mulher e homem. “Sereia” é a possibilidade de um amor imediato, de uma relação que não passa por outras relações.

¹¹⁷ Cf. capítulo V.

¹¹⁸ “As sereias são aparições”, “alguns filhos são sereias”, etc. (Duarte de Carvalho, 1989: 285-286).

¹¹⁹ Como apontado por Coelho (1988: 150), em uma interessante leitura que faz dos dados de Duarte de Carvalho (1986), o *kakulu* seria, antes de mais nada, este processo de união ritual entre unidades territoriais menores. Como já documentado desde os trabalhos de Ana Sousa e Santos (1960: 41), e repetido pelos meus interlocutores contemporâneos, a essência do *kakulu* é a cooperação *entre* “casas”, “redes”, “sanzalas”, “aldeias”. O culto é este processo de união, de cotização. O culto à sereia, enquanto processo de federação de unidades territoriais menores, parece decalcar o princípio constitutivo do grupo carnavalesco enquanto federação de casas, no qual a afinidade joga certamente um papel crucial, e ainda pouco explorado (cf. capítulo III).

No campo, a recorrência de expressões como “geração” e “simpatia” me persuadiu da necessidade de me deter sobre a representação de alguns princípios relacionais que são aplicados – embora de modo não exclusivo – na classificação dos agentes espirituais.¹²⁰ O campo espiritual parece regido por algumas oposições salientes, dentre as quais sobressai uma maior, que opõe, numa primeira aproximação, o que é herdado àquilo que é contraído. Esta oposição estrutural é também uma oposição axiológica. As relações contraídas são positivamente valorizadas, ao passo que as relações de consubstancialidade baseadas na herança entram no campo da doença.

Os *ilundu* (os espíritos ancestrais) *são* doenças hereditárias. Se a doença de uma irmã pode se revelar em forma de espírito numa outra, esta permutabilidade na aflição, primeiro, e na cura, depois, exprime paradigmaticamente a consubstancialidade dos co-descendentes. Referindo-se a um campo relacional que Ego partilha com colaterais por intermédio de um determinado ascendente, o mecanismo do kalundu é um cruzamento de relações, respectivamente, sincrônicas e diacrônicas. O mecanismo dos kalundus é a intermediação patológica de um antepassado comum para solicitar a cooperação ritual dos seus descendentes.¹²¹ O produto simbólico dessa reunião ritual são espíritos ancestrais temidos, caracterizados por uma língua e outros traços que denunciam a sua procedência étnica frequentemente interiorana. Acontece, assim, que uma transmissão genealogicamente circunstanciada serve de base para expressar performativamente uma ancestralidade remota.¹²² Mais ainda, onde a memória genealógica arrisca começar a falhar, entra em ação a doença, para relembrar aos co-descendentes que são uma mesma coisa.

O mecanismo dos kalundus implica uma representação patológica da ancestralidade. Para curar é preciso reunir ritualmente o que eventualmente se encontra disperso e tecer nesse âmbito novas redes de solidariedade. Para curar a loucura é preciso dar lugar ao que não o tem.

Sob o ângulo da inscrição espacial das relações rituais, emerge mais uma oposição estrutural: se os tratamentos dos kalundus visam fazer cooperar quem porventura está longe (lembremos a ideia de sofrimento à distância evocada pelo interlocutor de Duarte de Carvalho, segundo o qual se sofre em várias “casas”), os rituais para os agentes do mar visam fazer cooperar os que são territorialmente contíguos (“casas”, “redes”, “sanzalas”). Sob este aspecto da espacialidade e da distância, as cerimônias de culto coletivo decalcam o princípio relacional prevalente na sociabilidade quotidiana: isto é, o princípio territorial, enquanto o *kissakelu* mobiliza um princípio oposto ao quotidiano.

¹²⁰ Conforme sugerido por Taylor, se tratou de abandonar o projeto de um “bestiário ontológico” em prol do exame da modalidade comunicativa que preside à construção da entidade sobrenatural (Taylor, 1993).

¹²¹ Sob este prisma, o *kissakelu* nada mais é do que um ritual de recrutamento que tem em vista a criação de um grupo de descendência, primeiro (cf. Bloch, 1971, 1982, 2015) e, dentro deste, de um subgrupo mediúnico. Sob esta perspectiva, o “espírito” é o avô criador de um grupo de descendência mediúnico.

¹²² Em outros contextos kimbundu é corrente a ideia de que, depois da segunda geração ascendente, os antepassados se tornam “uma coisa só” (Coelho, 1987: 121). Se poderia dizer que se tornam, genericamente, “o passado”.

Se o caso muxiluanda não leva a questionar a identidade como protótipo de relação,¹²³ leva, no entanto, a questionar a identidade como protótipo de relação *positiva*. A identidade própria da consanguinidade não é um *locus* relacional positivo. Parafraseando Viveiros de Castro (2002: 406), no caso muxiluanda, o “construído-como-dado” é um âmbito relacional onde se adensam os problemas relacionais e as doenças, enquanto o “dado-como-construído” é investido de um potencial positivo.

A incursão no mundo dos entes espirituais constitui, assim, uma ocasião para nos determos sobre alguns princípios relacionais mais abrangentes e aprofundar a sua leitura, iniciada antes ao analisarmos alguns aspectos de organização social. Olhar para os agentes espirituais vem confirmar a percepção de algumas idiossincrasias próprias do contexto visado. A valorização do “dado como construído”, tão bem representada pelos entes espirituais, não parece se limitar a esse domínio da representação ontológica. Se trata, antes, de uma orientação ideológica de valorização alteritária abrangente, que se desdobra tanto nas relações com os agentes espirituais como nas relações entre humanos.

De fato, as relações amistosas que as *yandas* estabelecem com os humanos partilham o mesmo campo semântico e a mesma qualidade axiológica das relações conjugais. Nos capítulos anteriores vimos como termos da mesma área semântica (o verbo “amigar”) são empregados para se referir às relações conjugais, com particular ênfase nas relações exogâmicas que mulheres locais contraem com estrangeiros. A conjugalidade se revela então uma dimensão muito importante no contexto local – e escassamente estudada.¹²⁴ Ademais, a conjugalidade funciona como dispositivo valorizado de localização das pessoas. Os homens que vêm de fora são incorporados por via conjugal, encontrando um lugar como ascendentes. Nesta orientação marcadamente alteritária, a relação erótica e fecunda que se estabelece com as sereias é, de certa forma, a versão mais conseguida da conjugalidade, como um tipo de relação substancialmente positiva.

A diferença axiológica entre o campo da geração e o campo da simpatia corresponde a graus diferentes de mediação relacional. A relação com os kalundus implica a intermediação de várias pessoas. Falar dos espíritos é falar de um mecanismo interativo de adoecimento, e logo de um mecanismo trabalhoso e dispendioso de cura e, no final, de desativação. É um mecanismo interpessoal inscrito no parentesco, nesse âmbito em que se pertence um ao outro. A transmissão dos espíritos é “coisa de família grande” que, no limite, se inscreve mesmo em uma intenção malevolente de “deixar aflição”. Se o kalundu vem por via de relações prévias e não escolhidas, a relação com a sereia é

¹²³ Como no caso da Amazônia, tal como é interpretado por Viveiros de Castro, onde o dado é a afinidade, enquanto a consanguinidade é fruto de uma construção (Viveiros de Castro, 2002: 406).

¹²⁴ Veja-se por exemplo o complexo ritual associado à nupcialidade, incluindo os rituais de dissolução de compromisso por morte de cônjuge (cf. Anexos).

imprevista e imediata. É uma benção que se contrapõe às mediações complicadas dos kalundus, cujo espaço ritual é co-extensivo ao campo dos problemas.

VII

“E as vossas esposas dançam também?”

Kussukula não é vregonha

Kussukula não é vregonha

Maria João é

Mona muxé

Usenga Zé

Wasokana no bailundu é

Lavar não é vergonha,

Kussukula não é vergonha

Kussukula não é vergonha

Maria João é

Filha da terra

Deixou o Zé

Se juntou com o bailundo é

Este último capítulo é dedicado à dança em roda chamada rebita, que encena a procura, a constituição e a recombinação de pares que dão umbigadas (chamadas *semba*). “Homens e mulheres, após dengosos saracoteios, entrechocam-se em umbigadas” (Ribas, 1965: 27). As mulheres trajam à bessangana,¹ os homens vestem smoking. “Antigamente” em Luanda havia muitos grupos de rebita, tantos que havia concursos entre grupos. Desse glorioso passado luandense, o grupo dos Novatos da Ilha de Luanda é o único herdeiro que sobrevive, o único grupo de rebita que existe atualmente em Luanda.

A rebita é uma dança tida pelos seus praticantes como distinta e urbana. Sob este aspecto, a rebita não se aparenta às danças carnavalescas, representadas como populares. O traje de cerimónia sublinha esta vocação “de sala”, contraposta à natureza “de rua” das danças carnavalescas. Apesar desta diferença radical de registro, a maior parte (embora não a totalidade) dos membros da Rebita dos Novatos também integra o grupo carnavalesco da Ilha. Esta intersecção entre os dois grupos é assegurada, em particular, por algumas mulheres. Aquelas que no carnaval são rainhas, varinas, kimbandeiras, na rebita ostentam o seu traje fino à bessangana. Entre os homens da rebita que também fazem parte do grupo carnavalesco, há alguns que integram a sua direção. Apenas os mais jovens se prestam para curiosas metamorfoses, trocando, quando chega o carnaval, o smoking que vestem na

¹ Cf. capítulo II.

rebita pelas pinturas corporais próprias dos gentios. Os mais velhos do grupo de rebita possuem uma competência na dança que, sempre que se presta a ocasião, disponibilizam com prazer ao grupo carnavalesco. Assim, por exemplo, no carnaval de 2013, alguns cavalheiros de rebita se encarregaram de supervisionar a dança do grupo de gentio e depois dançaram livres na falange de apoio que encerrava o desfile. O presidente do grupo de rebita, cuja esposa dança em um grupo rival ao da Ilha, limita-se a apreciar o desfile das bancadas.

Embora alguns membros da rebita se queixem das repetidas ausências das “damas” durante as semanas do carnaval, estas ausências são geralmente desculpadas, porque, afinal de contas, na competição carnavalesca a Rebita dos Novatos torce pelo grupo da Ilha. Apesar destes pequenos incômodos ligados à gestão do tempo e das forças, a afiliação simultânea às duas danças (isto é, grupos) não coloca problemas, na medida em que nunca se encontram em posição de concorrência. Para quantos que se dividem entre as duas danças, a dupla afiliação constitui um duplo benefício, multiplicando os elos de solidariedade associativa. Quando me encontrei a partilhar esta conversa com uma pessoa anciã que se encontrava nessa posição de dupla pertença, o meu interlocutor me revelou com muita serenidade que no seu “óbito” haverá as duas danças se exibindo, uma animação muito desejável, adequada a uma pessoa como ele, que cultivou muitos laços em vida.

Enquanto o grupo carnavalesco se aglutina de maneira mais casual, deixando em aberto a possibilidade de incorporar novas levas de aderentes que desenvolvam uma identificação com a Ilha e o seu grupo, a afiliação à rebita é mais formal. O grupo de carnaval, para custear a sua dispendiosa apresentação na marginal, conta com patrocinadores privados. A rebita funciona de maneira substancialmente diferente. A rebita conserva as características de uma “sociedade” de dança, segundo os cânones descritos por Ribas (1975). Os membros da rebita possuem uma carteira de artista emitida pela UNAC (União Nacional dos Artistas e Compositores). As receitas das exhibições são divididas entre os sócios. A rebita tem uma caixa gerida por um tesoureiro, que conta com algumas poupanças. Esta característica faz com que o grupo de dança possa vir em ajuda de qualquer um dos sócios em caso de necessidade.

Enquanto o gênero carnavalesco *semba*, por mais variável que seja, é unanimemente reconhecido como próprio das gentes dos bairros litorâneos, historicamente ligadas à pesca, o mesmo não se aplica à rebita. O *semba* (no sentido de gênero carnavalesco)² é um autêntico marcador de pertenças étnicas construídas em torno da especialização profissional.³ A rebita constitui um marcador de uma outra natureza: ela é uma dança *fina*. Se a rebita tem a ver com a Ilha, isto deve-se ao fato de que os ilhéus se representam como distintos, enfim, como “pretos de elite”. Embora não

² A polissemia do termo “*semba*”, usado para designar gêneros distintos é explorada no Anexo II Cap. I.

³ Cf. capítulos I e II.

possua elementos para afirmá-lo com base histórica,⁴ não seria intuitivo ver a rebita em outros bairros piscatórios da orla luandense, representados pelos meus interlocutores da Ilha como lugares pobres e atrasados. A rebita necessita, não apenas do dinheiro necessário para comprar o traje que lhe pertence, como também de pessoas com competências específicas, em particular musicais: sem um tocador de “harmônica” (concertina) não há rebita. Hoje em dia, os dois tocadores de rebita do grupo dos Novatos não são da Ilha. Originários da cidade, eles vieram integrar o grupo dos Novatos depois da extinção do seu antigo grupo de rebita, e após a morte do antigo tocador do grupo da Ilha, que era da Ilha. Apesar desta exceção significativa, que não deixa de levantar algumas questões no seio do grupo, todos os outros membros são da Ilha. O enraizamento territorial da rebita é assim sublinhado pelo nome “Novatos da Ilha de Luanda”.

A relação da rebita com a Ilha é ao mesmo tempo necessária (é a única rebita sobrevivente em Luanda) e contingente (a rebita não é uma dança *exclusiva* da Ilha). A densidade relacional da Ilha, um proverbial apego às tradições e uma autorrepresentação baseada na elegância e distinção são elementos que certamente concorreram para a preservação local deste gênero de dança. Nestas condições, a Ilha assume uma perspectiva privilegiada para encenar (como veremos na etnografia da dança) uma espécie de conto exemplar mais abrangente, que ultrapassa os seus limites territoriais (o bairro) e “étnico” (relacionado no contexto luandense com a especialização profissional). A Ilha se ergue como voz dotada de autoridade para encenar na dança uma espécie de narrativa sobre o passado.

A rebita, como veremos ao longo do texto, se baseia em algumas contradições significativas. Dessas “contradições”, sabiamente encenadas, depende a eficácia da rebita, onde por eficácia entendo a capacidade de transmitir uma mensagem, mesmo que alguém da explicitação linguística.

“As nossas damas são irmãs, sobrinhas!”

Quando, em janeiro de 2013, presenciei pela primeira vez o ensaio do grupo de rebita Novatos da Ilha de Luanda, os ensaios aconteciam num lugar denominado jardim da ANAZANGA. O termo, acrônimo de “Associação Naturais e Amigos da Ilha do Cabo”, significa em kimbundu “filhos da Ilha”, nome pelo qual se designam aqueles de entre os ilhéus que ainda têm o kimbundu como língua materna (*cf.* capítulo II).⁵

Embora a indicação recebida me encaminhasse para um “jardim”, o cenário que se abria aos meus olhos, seguindo os caminhos indicados, não correspondia à imagem de jardim que esperava. Descendo a estrada, atravessando uma pequena lixeira informal e um quintal privado onde jovens

⁴ Está por fazer um estudo histórico da rebita.

⁵ Desde o final de 2014 o grupo ocupou uma quadra localizada *ad hoc* atrás da nova sede da associação, que fica logo ao lado da antiga quadra.

trabalhadores da pesca moravam e se concediam pequenos momentos de recreio durante a tarde, abria-se a vista para a baía.⁶ A vista se perdia diante de tanta areia. Ao fundo, a água da baía e, além desta, a marginal de Luanda. Chapas de zinco delimitavam a área onde se realizavam os ensaios. Do outro lado, um pequeno jardim abandonado separava o espaço dos ensaios da estrada.

No centro desse espaço se encontra uma quadra em concreto construída sobre a areia. No meio da quadra se encontra um bumbo. No meu regresso ao terreno, em dezembro de 2013, em vez do bumbo encontrei um poste em madeira colocado bem no centro da quadra.

Essa quadra em concreto, aproximadamente com cinco metros de lado e uns bons cinquenta centímetros acima do característico chão em areia da ilha, constituía o espaço da dança. Junto à quadra, sob um pequeno telhado feito com ramos, à maneira antiga, um grupo de homens, alguns já em idade avançada, estavam sentados na companhia de duas mulheres, uma das quais era ali vendedora de bebidas. O pequeno telhado era a sua *kitanda*, onde servia bebida e comida. As chapas em zinco delimitavam um espaço que constituía, menos um jardim, no sentido de área verde, do que um pequeno oásis cultural da Ilha antiga.

Entre os homens ali sentados encontravam-se alguns dos mais antigos componentes do grupo: o único fundador sobrevivente, cantor e compositor, dois dos seus filhos e outros homens.

Lisonjeada pela gentileza e ao mesmo tempo tímida diante deste cenáculo masculino de “mais velhos”, pergunto onde estão as mulheres. Eu já tinha presenciado um espetáculo do grupo algumas semanas antes, por ocasião da missa promovida pela UNAC em homenagem aos artistas falecidos ao longo do ano 2012. Naquela ocasião ficara cativada pela beleza da exibição, que talvez tivesse me evocado imagens criadas em antigas leituras.⁷ Os lindos panos rodantes das mulheres ficaram gravados na minha mente e eu me interrogava onde estariam elas agora.

Emprestámos para o Nzanga Mundu para o carnaval.

responde um deles, particularmente falador. As mulheres, ou melhor, no léxico da dança, as “damas”, constituíam o elo de união entre o grupo carnavalesco da Ilha e a rebita. Insistindo sobre esta ausência feminina, pergunto:

⁶ O lado da Ilha que olha para a baía de Luanda e a cidade.

⁷ “No instante seguinte vi-a: a mulher mais bela do mundo! Dançava-se a rebita, moda do país que com singular harmonia combina a graça mundana da valsa e o ritmo selvagem dos batuques. O mestre das cerimônias, um oficial negro conhecido por Gingão, dirigia a dança numa língua misteriosa, que mais tarde me garantiram ser francês. [...] Ela dançava, e dançar é aqui um verbo incompleto, ela rodava esplêndida nas voltas da rebita, vestindo os ricos panos das senhoras de Luanda nobremente traçados sobre os peitos, trazia a cabeleira alta e trabalhada, um fino colar de ouro a iluminar-lhe o pescoço de gazela”. Assim, Fradique Mendes, o protagonista do romance *Nação Crioula* descreve o primeiro encontro com Ana Olímpia Vaz de Caminha, que, nascida escrava, teria sido uma das mulheres mais ricas de Angola no final do século XIX (Aqualusa, [2001] 2007: 23).

E as vossas esposas dançam também?

Esta pergunta, na minha intenção inocente e interlocutória, gera visivelmente uma perplexidade, logo um silêncio, quase embaraçado. O presidente, mais jovem do que os outros homens presentes, instruído e socialmente bem posicionado, intervém para reformular a minha pergunta e torná-la, assim, inteligível aos demais presentes. Após esta tradução necessária, o senhor mais falador responde à minha questão:

Não, as nossas damas não são as nossas esposas. Assim era antigamente. Nossas damas são irmãs, sobrinhas!

E aponta para a única jovem presente, filha de um deles, que apesar dessa relação de parentesco é galanteada jocosamente.

Do ponto de vista sociológico (da dança enquanto grupo), a dança que encenava a criação de pares constituía um âmbito onde, no limite, nem sequer poderia haver casamentos. O caráter incômodo, quase perturbador, da sugestão de um elo conjugal com as damas, parecia beirar o incesto. Quando vista como dança, a rebita era uma dança de criação de casais. Quando vista como grupo, era um âmbito no qual, com poucas exceções, o casamento era praticamente impossível.

Melódicas umbigadas: a rebita enquanto gênero

Na definição de Óscar Ribas, a rebita é uma dança de salão, e, como tal, se contrapõe às danças luandenses de rua, isto é, as danças carnavalescas (Ribas, 1965). Esta qualificação da rebita enquanto dança de salão é conhecida e repetida pelos seus praticantes atuais. Criticando a ausência de boa parte das “damas” durante o período de carnaval, e após eu ter perguntado porque não participavam eles também no grupo carnavalesco, um dos cavalheiros respondeu de maneira divertida que esse grupo era “dança de sanzaleiro”,⁸ por isso ele não queria se misturar, fazendo questão de ser membro somente da rebita. A circulação das damas entre as duas danças, o grupo carnavalesco e a rebita, era a prova de que esta suposta distinção sociológica entre as duas práticas – dança de “sanzaleiro”, a primeira e dança fina a segunda – não deveria ser levada tão ao pé da letra.⁹ No entanto, a ideia de

⁸ Já nos deparámos com o emprego do termo “sanzala” para designar a aldeia, o povoado (*cf.* capítulo II). Este termo, que para um falante do português do Brasil evoca uma referência à escravidão, no português angolano é empregado para se referir a um ambiente de confusão, de desarrumação, frequentemente associado à concentração de pessoas de classe social baixa.

⁹ O que é certo é que o falante, embora nascido na Ilha, é filho de pais bakongo. No grupo de rebita, de fato, se registra uma concentração significativa de pessoas originárias do Norte, quando comparado, por exemplo, com o grupo de carnaval da Ilha. Como frequentemente acontece na Ilha, se trata de pessoas que têm um pai ou um avô de Cabinda, o qual teria se mudado, ou teria sido trazido, para Luanda na primeira metade do século XX. Embora esta origem não se

que a rebita é uma dança fina, de salão, não apenas é insistentemente verbalizada como se manifesta em todos os detalhes coreográficos e de indumentária que a caracterizam.

A palavra rebita faria alusão ao “alteamento dos ombros, na execução do volteio” (Ribas, *apud* Silva, 2003). Rebita seria “quadrilha com aplicações de umbigadas. O mesmo que *massemba* [...] proveniente da área kimbundu, resultou da aculturação de grupos étnicos portugueses. Posteriormente à sua formação, este bailado, embalado em nova incorporação lusitana, foi, por esses elementos, designada por rebita. E o mesmo, antes restrito ao seu meio, generalizou-se à massa popular” (Silva, 2003).¹⁰

Conforme apontado por Óscar Ribas, a rebita, tal qual se configura na atualidade, seria o resultado de um processo de distinção social, de enobrecimento dos traços de danças anteriores das quais derivaria. Segundo Ribas, a *massemba* teria, de fato, origens no caduque de Ambaca, ponto avançado da primeira colonização portuguesa, onde desde os primeiros contatos se desenvolveu uma sociedade mestiça orientada para o comércio.¹¹ Segundo Ana de Sousa Santos, o caduque proviria mais exatamente de Duque de Bragança. O nome do gênero músico-coreográfico (“caduque”) derivaria do nome da cidade, ou, mais exatamente, da autodesignação dos habitantes de Duque de Bragança que os praticam (“*akua Duque*”) (Sousa e Santos, 1970: 68).

De acordo com ambos os autores a *massemba* (Ribas, 1965: 27) ou *semba* (Sousa e Santos, 1970: 68)¹² corresponde a um processo de enobrecimento associado à chegada no meio urbano. A transformação do caduque em rebita teria ocorrido mediante a modificação dos instrumentos de acompanhamento,¹³ a recontextualização da dança em espaços fechados e o acréscimo de exigência em torno da indumentária.

associe estritamente ao local de residência, a maioria dos descendentes de gente do norte que participa na rebita reside na localidade da Ponta. A alta incidência de pessoas de origem nortista na rebita deve ser sublinhada, por razões que desenvolveremos a seguir. Podemos adiantar que a vulgata folclórica nos informa da existência, em Cabinda, de uma dança que apresentaria semelhanças com a rebita, a *maringa* (Ministério da Cultura, 2007: 6). Nenhum laço de parentesco ou de derivação é mencionado pelos praticantes da Ilha, que consideram a rebita como uma prática estritamente luandense.

¹⁰ No seu livro *O ensino da música*, Mário Rui Silva escreve: “MASSEMBAS (umbigadas) – estilo musical e forma de dançar que apareceu no século XVIII. É fruto dos hábitos trazidos pelos expatriados portugueses depois da invasão de Napoleão, em 1820, que misturados com os dos locais (kaduke) deram origem a esta dança, que anos mais tarde, veio a chamar-se rebita” (Silva, 2003). A opinião de que a rebita tenha origens no *cotillon* francês, praticado pela nobreza portuguesa exilada em Angola com as invasões napoleônicas, dever-se-ia – segundo o músico Raul Tollingas – ao músico angolano Liceu Vieira Dias (comunicação particular). Independentemente da especulação em torno das origens étnicas – acerca das quais se aguardam estudos etno-históricos com sólida base documental – é de salientar o processo de enobrecimento dos traços que teriam atribuído à dança a sua configuração atual. Este processo é claramente descrito por Óscar Ribas em *Izomba*, que continua sendo a referência mais fiável.

¹¹ Sobre os ambaquistas, vejam-se os trabalhos de Jill Dias (1976, 2004).

¹² Vale lembrar que *semba* é a forma singular, enquanto *massemba* é a forma plural do mesmo substantivo. No seu ensaio de sociologia urbana de 1965, Bettencourt se refere a esta dança como “semba” (Bettencourt, 1965: legenda das fotos 51, 52, 53).

¹³ “Dos instrumentos usados inicialmente, como a lata tocada com dois pauzinhos, a *ngoma*, e o *saxi* (chocalho), apenas este se manteve; o harmónio e a *dikanza* tomaram o lugar primordial e indispensável na *semba*. Mais tarde ainda, introduziram a garrafa, como instrumento de sopro” (Sousa e Santos, 1970: 68).

Este bailado, rico de elegância e fogosidade [a *massemba*], proveio do *caduque* — dança de Ambaca. Como afinidade, persistiu a característica fundamental: a *semba*.

O *caduque* executava-se ao ar livre, sob a toada de uma goma, uma *dicanza* e uma caixa, vibrada com duas baquetas grosseiras. Com o aparecimento da harmônica, nasceu então a *massemba*: substituíram-se os tambores por aquele instrumento, pela sala se trocou o ambiente campestre.

Ultimamente, o instrumental associou o pandeiro, os ferrinhos e a garrafa, funcionando esta como aparelho de sopro. O *fogope* — voz de comando para a *semba* em determinados passos — passou a reger-se pelo ritmo da música. A indumentária também se requintou. (Ribas, 1965: 55)

A passagem do *caduque* para a *massemba* teria ocorrido por intermédio da introdução da harmônica, que, junto com a *dikanza*, vem a constituir a orquestra própria da *massemba* (*Idem*: 27). A introdução da harmônica garante simbolicamente um enobrecimento da dança, apropriado à sua atuação em clubes, frequentados “não apenas [por] varões de baixo nível, mas ainda do médio. Não apenas gente negra, mas também mestiça. Até europeus, na falta dos clubes atuais, nela se comprovaram também por europeus” (*Ibidem*).

Se a centralidade adquirida pela harmônica potenciou a “europeização” da dança, o motivo¹⁴ da dança, a *semba*, a umbigada, constitui o elo de continuidade com o *caduque*. No quadro desta justaposição simbólica de elementos africanos e europeus esboçada pelo folclorista, a “africanidade” da dança seria encarnada pelo seu motivo, enquanto a sua “europeidade” seria veiculada pela harmônica.

Alguns usos linguísticos dos praticantes atuais levam realmente a crer que a identidade do gênero rebita assenta na função musical cumprida pela harmônica, ou por um outro instrumento de palhetas livres. O grupo dos Novatos da Ilha de Luanda hoje em dia se serve de uma concertina — à qual os seus membros chamam muitas vezes (embora imprecisamente) “harmônica”. Quando os praticantes atuais se referem à rebita falando em kimbundu usam o termo “ngaieta”. O termo “ngaieta”, usado em kimbundu como “tradução” de harmônica,¹⁵ é utilizado metonimicamente para designar o gênero no seu conjunto. Este termo, por sua vez, seria uma corruptela de “gaita-de-beiços” (Santos, 2011), que seria o instrumento caseiro com o qual em um tempo mais antigo se acompanhava a dança. Segundo os depoimentos dos mais velhos do grupo ao jornalista cultural Santos, antigamente a dança era acompanhada por “gaita-de-beiços”. A concertina só teria sido introduzida

¹⁴ Tal como na música, “motivo” na dança designa “the smallest compositional unit of dance, in which the kinetic elements are combined plastically, rhythmically, and dynamically in a set form, resulting in a closed choreographic pattern.” (Reynolds, 1974: 129).

¹⁵ Constata-se frequentemente que certos termos em kimbundu e em português são considerados tradução um do outro, mesmo que, na realidade, designem objetos ou fenômenos distintos, embora relacionados, ou que constituem uma evolução um do outro. A harmônica não é propriamente a tradução em português de *ngaieta*, mas sim o nome do instrumento que vem substituir a *ngaieta* caseira em um processo de evolução. Este processo não é, contudo, representado nestes termos histórico-evolutivos, mas os dois objetos e fenômenos são conservados em pé de igualdade como tradução um do outro, em kimbundu e em português.

posteriormente. Estes usos linguísticos consolidam a estreita associação, localmente postulada, do gênero coreográfico com o som de um instrumento de palhetas livres.¹⁶

Devido a este papel central da harmônica (isto é, da concertina) na definição do gênero rebita, quando o tocador deste instrumento está ausente, o ensaio geralmente não acontece entre os Novatos. Segundo os membros do grupo, nada impede que se dance sem o som da “harmônica”, mas “não fica bonito”.

Voltemos por um instante à história de definição do gênero traçada por Ribas. A introdução do novo instrumento na orquestra não seria o único veículo de europeização. Esta ter-se-á processado também nos elementos coreográficos, primeiramente a formalização dos desenhos.¹⁷ Os desenhos elaborados pelos dançarinos dependem das instruções de um “comandante”.¹⁸ Outras idiossincrasias ao nível do movimento, em particular a introdução ou a intensificação sistemática do “sacoteio” dos ombros, viriam com toda probabilidade consolidar o gênero dançado. Este sacoteio, ao qual voltaremos, adquiriria uma importância central, tanto que, segundo alguns, a nova denominação da dança, “rebita”, proviria deste movimento¹⁹. Analisando simbolicamente esta dupla origem, africana e europeia, da dança esboçada pelos folcloristas, a marca africana da dança residiria na umbigada (*semba*) e no motivo dos pés em três tempos que a prepara. A herança europeia atuaria na parte superior do corpo, em particular no sacoteio dos ombros. A rebita seria o produto crioulo de uma dupla ascendência, cuja presença se deixaria ver em vários planos: musical, coreográfico, linguístico.

“Fogo!” Etnografia da dança rebita

Vejamos então as características da dança na descrição de Ribas, primeiro e, depois, na nossa etnografia.

Os dançarinos distribuem-se em duas filas, uma em frente da outra, cada qual em ordem de sexo. Entretanto, quem aplica a semba, ocupa o lugar de quem a recebe, pois esse, em evolução análoga, parte a se entrecocar com outro elemento da fila contrária. Em regra, só na escassez de figurantes de uma das composições sembam indivíduos do mesmo sexo.

¹⁶ Não será supérfluo destacar a relevância desse instrumento e, de maneira mais abrangente, do som produzido pelas palhetas livres na definição do gênero rebita. Se o semba-gênero de carnaval se vincula estreitamente à bacia em lata, a (mas)semba-rebita se associa às palhetas livres. Esta observação deveria consolidar a persuasão da necessidade de deixar de lado a dimensão terminológica em prol da descrição dos elementos concretos.

¹⁷ Tomo este termo de Reynolds (1974: 127).

¹⁸ No dizer de muitos, a rebita teria uma origem francesa. Data de 1846 o testemunho do médico italiano Tito Omboni, que teria ficado bastante impressionado ao presenciar, em Luanda, um baile onde tanto negros como mestiços se divertiam na contradança francesa (Omboni, 1845: 93). No seu romance *Scenas d'África*, Pedro Machado também descreve um grande baile luandense (1892).

¹⁹ O verbo arrebitar é utilizado em algumas expressões do português de Portugal para indicar o fato de se mostrar de modo soberbo e altivo.

Ao acompanhamento da harmônica e da *dikanza*, todos cantam em coro.

[...]

– Fogope! – determina o mestre-sala na fase dos exercícios – uma movimentação em quadrilha.

E os pares, simultaneamente se entrebatem.

– Cada cavalheiro com a sua dama! – Ordena o comandante.

Em fila, os pares circulam pela sala.

– Cada cavalheiro limpa a cara da sua dama! – Comanda ele.

Dançando, ou não, os cavalheiros, com seu lenço, enxugam o suor do rosto do seu par” (Ribas, 1965: 58).

Esta descrição de Óscar Ribas revela a complexidade da dança. É razoável supor que o processo de enobrecimento que torna a rebita uma dança de salão corresponda a uma complexificação da dança. A complexificação depende, em grande parte, da presença de um comandante, que indica aos dançarinos o que fazer. Nas palavras de Ribas, “o fogope — o comando para dar *semba* — passou a reger-se pelo ritmo da música” (*Idem*: 55). Quando o espectador dos dias de hoje presencia uma apresentação de rebita, um dos elementos perceptuais que sobressaem é o acordo entre as frases da concertina e as instruções do comandante. Inspirando-se nas frases da concertina, o comandante pede aos dançarinos que executem diferentes movimentações coreográficas e, enfim, chama a *semba*, que é dada ao terceiro tempo que se sucede ao comando verbal.

O motivo principal da dança, a *semba*, se refere à percussão, enquanto as movimentações na roda dependem das instruções do comandante, que se articula com o tocador da harmônica. A tarefa do comandante é, então, interpretar a melodia, sem deixar de acompanhar o ritmo, que governa o movimento dos dançarinos e o seu próprio.

Seguem-se os nossos apontamentos etnográficos da rebita. Os participantes dividem-se entre dançarinos e músicos. Nos ensaios, os músicos concentram-se num canto da quadra. Os dançarinos ocupam o centro da quadra. A escassez de dançarinos, desde que representantes dos dois gêneros estejam presentes, não afeta a realização dos ensaios, enquanto a ausência de músicos e, em particular, da harmônica, pode levar à decisão de não ensaiar.

A orquestra é composta por um *bumbo*, uma ou mais *dikanzas* e uma ou duas concertinas. Os tocadores de concertina são os mais difíceis de se encontrar e ao mesmo tempo são indispensáveis. Sem concertina, o ensaio “não fica bonito”. Ao longo do trabalho de campo presenciei apenas um ensaio sem tocador de concertina. Longe de afirmar que não fosse bonito, posso testemunhar que o efeito perceptual da ação no seu conjunto parecia substancialmente diferente. Como a concertina é indispensável, após o falecimento do antigo tocador do grupo, que era da Ilha mas não transmitira a sua arte a nenhum outro ilhéu, um músico profissional de um outro bairro foi convidado para vir integrar o grupo.

Nos finais de 2014 uma exímia tocadora de banheira (bacia) de lata (*kibabela*), filha de uma falecida fundadora, e sobrinha e irmã dos componentes atuais, foi convidada para integrar o grupo com o propósito de poder substituir, em caso de necessidade, o atual tocador de bumbo do grupo. Com a vinda da nova componente, a *kibabela* (banheira de lata), instrumento distintivo do *semba*, gênero musical carnavalesco e também próprio do xinguilamento, veio transitoriamente integrar a orquestra da rebita. A inclusão deste instrumento era, no entanto, principalmente destinada à consolidação da participação da tocadora, para que o grupo pudesse contar com uma segunda percussionista.

Dois ou mais vocalistas, homens e mulheres, integram o grupo dos músicos. O canto é responsorial. O cantor solista puxa uma estrofe e todos os outros (músicos e dançarinos) repetem. O cantor principal é o fundador do grupo, que também toca a *dikanza*. Um outro cantor por vezes o substitui, tendo por enquanto se especializado em algumas músicas do repertório.

O repertório da rebita dos Novatos inclui algumas músicas tradicionais, de autoria desconhecida, algumas músicas compostas por antigos membros falecidos, e outras compostas pelo cantor.

A participação sonora dos dançarinos não se limita à resposta ao coro, mas realiza-se também através de palmas. Convocadas pelo comandante mediante uma instrução específica, as palmas podem pontualmente substituir a *semba*. Como a *semba*, as palmas se batem no terceiro tempo que se segue ao comando.

Os dançarinos devem ser em número par. A cada cavalheiro *deve* corresponder uma dama. A configuração espacial prevalente é uma roda. Nela, cavalheiros e damas se alternam. Durante os ensaios pode acontecer que, por falta de cavalheiros, algumas damas dancem de cavalheiro. Nunca presenciámos uma situação em que os cavalheiros dançassem de damas. Em caso de escassez de damas, os cavalheiros excedentes ficam encostados a assistir, ou o ensaio da dança é adiado e ensaia-se só a música. Este caráter assimétrico da possibilidade de inversão dos papéis assenta em uma regra básica: *semba* pode ser homem com mulher ou mulher com mulher. Não pode ser homem com homem.

No contexto do ensaio, a caracterização de gênero (no sentido de sexo) é sublinhada pelo uso de um pano. Para dançar de damas, as mulheres devem usar um pano amarrado sobre o peito ou atrás do pescoço. Caso haja a necessidade de algumas dançarem de cavalheiro, estas tiram o pano. A posse de um pano é indispensável para a participação no ensaio da dança, em particular se a mulher estiver vestindo calça. Uma única exceção à regra é admitida no caso em que a dama vista uma saia volumosa.

A diferenciação por gênero dos dançarinos, embora não inteiramente fundamentada na indumentária, depende largamente desta. Uma mulher sem pano, na falta de cavalheiros, pode se tornar cavalheiro. Na falta de damas, um homem não pode se tornar dama, nem com o acréscimo de um pano. A troca de gênero da parte de um homem pelo uso de um pano teria uma conotação altamente carnavalesca em completa contradição com o registro da rebita.

Em geral, a troca de gênero (uma mulher dançando de cavalheiro) desperta hilaridade, até porque se associa a frequentes erros: a dama dançando de cavalheiro frequentemente volta de forma espontânea a ser dama, fracassando todo o desenho coletivo. Este efeito faz com que a troca de gênero se limite estritamente aos ensaios e só em caso de necessidade, sendo inimaginável o recurso a ela numa atuação pública.

No que diz respeito à ocupação do espaço, em contexto de ensaio, homens e mulheres se dispõem desde o princípio em roda, observando a alternância por gênero. Esta configuração é a base das movimentações sucessivas. Quando em cena, a roda se forma após os dançarinos cumprimentarem o público. Depois dos músicos terem ocupado o seu lugar no palco, os dançarinos entram em cena aos pares, de braços dados. Cada cavalheiro tem a sua dama à direita. Quando todos os pares (seis ou sete) estão em cena, os dançarinos viram-se de frente para o público, formando uma fila em que se alternam uma dama e um cavalheiro. Depois de cumprimentarem a assistência com uma vénia, dão as mãos formando uma roda que a dama do primeiro par e o cavalheiro do último fecham.



Os dançarinos entram em cena, formam uma fila para cumprimentar o público com uma vénia e fecham a roda

Entre os dançarinos, o comandante se destaca. Embora seja reconhecida a possibilidade de que uma dama comande a dança, no grupo dos Novatos o papel de comandante é desempenhado por homens. Além do comandante oficial, dois ou três outros cavalheiros sabem comandar a dança e nos ensaios se revezam nesta função, para poderem exercê-la caso o comandante oficial não possa estar presente.

O papel do comandante é dar instruções aos dançarinos. Fá-lo por via verbal e, em menor medida, gestual, na medida em que ele próprio está envolvido na dança. Os comandos indicam os deslocamentos no espaço (e.g. para a direita, para esquerda, para o centro [da roda]), *em relação ao seu próprio par inicial* (a dama ou o cavalheiro com que se entrou em cena, ou a dama que estava à sua direita na roda).²⁰ Os destinatários dos comandos são mais frequentemente os cavalheiros. Isto significa que o comandante, ele próprio dançarino, antecipa verbalmente o deslocamento que vai executar numa instrução para os outros cavalheiros, que irão se movimentar na roda da mesma maneira. As damas também são comandadas, mas é mais raro que lhes sejam solicitados deslocamentos ao longo da roda, como acontece com os cavalheiros.



Ênfase anti-horária.

A partir da configuração em roda originária, outras configurações espaciais podem ser desenvolvidas, como por exemplo:

- Cavaleiros na roda e damas ao centro, ou vice-versa. Os cavalheiros balançam sem sair do lugar, enquanto as mulheres se deslocam livremente no meio da roda, ou vice-versa (as damas se balanceiam na roda e os cavalheiros se deslocam livremente ao centro);
- [Em círculo] Cavalheiros atrás da própria dama, ou vice-versa. As mãos juntas em cima da cabeça os pares balançam aguardando instruções.

²⁰ Geralmente se procede à direita, isto é, em sentido anti-horário, mas também são possíveis deslocamentos à esquerda. Esta mesma regra anti-horária se verifica quando os dançarinos se viram em torno do seu próprio eixo ou em volta do seu par.

- Dois círculos concêntricos: um círculo exterior de cavalheiros e um interior de damas, ou vice-versa, de mãos dadas. Os dois círculos procedem em sentidos opostos (horário *versus* anti-horário) ou então se interpenetram com os dançarinos cruzando os braços e depois, soltando as mãos, regressando à configuração inicial em roda, em que se alternam damas e cavalheiros.

Todas estas configurações preparam o motivo coreográfico fundamental, a umbigada (*semba*). Ao longo da dança, a semba é convocada por meio do comando “fogo!” ou “com ela!”. As sembas são doseadas pelo comandante.

Nos ensaios se visa manter um equilíbrio entre movimentações e sembas. Em cena, longas sequências de complexas movimentações podem preparar intensas sequências de “fogo”. Desta maneira, a dança no seu conjunto alterna sabiamente partes em movimento e partes no lugar.²¹ Partes em que há ausência de contato se alternam com partes centradas na semba. A habilidade do comandante mede-se na dosagem da semba. Se no ensaio esta é convocada com ritmo mais regular, em cena ela pode ser procrastinada para depois ser insistentemente repetida. Voltaremos adiante a estes dispositivos coreográficos.

Vejamos agora um exemplo, tirado de um ensaio, de uma sequência de comandos e figuras correspondentes.

Os cavalheiros são convidados pelo comandante a se posicionarem atrás das respectivas damas, sempre com a recomendação “com muito respeito”. Assim o fazem, tendo eles e elas como único ponto de contato as mãos juntas erguidas ao nível da cabeça. Nesta posição, o par se balanceia em uníssono aguardando instruções.

Atenção cavalheiros, o cavalheiro vai bater na dama à sua direita, vai bater na dama à sua esquerda e volta na sua própria.

“Bater” significa ir dar semba.

Atenção damas, vão despejar [despejar] o parceiro, vai bater na direita, bate na esquerda e volta na sua posição, só as damas, atenção.

As damas executam a instrução e voltam a se posicionar de costas para os seus cavalheiros, ambos com as mãos juntas subidas à altura da cabeça.

²¹ Cf. Reynolds, 1974.



“Com muito respeito!”

Agora os cavalheiros, à direita e na esquerda. Passa cavalheiro!

Os cavalheiros executam.

Atenção damas, damas ao centro!

As damas convergem se balanceando até ao centro da roda. Apesar da vaidade ostentada nos movimentos e do olhar para baixo, como se admirando, mantêm-se atentas para visar logo um parceiro ao qual irão dar *semba* ao comando de “fogo!”. Esta instrução é preparada e pré-anunciada pela exortação “procura, procura!”. Recebida a umbigada das damas, os cavalheiros trocam de lugar com elas e ocupam o centro da roda. Aí vão executando habilidades até que a voz “com ela!” do comandante os chama a dar a *semba*.

A dança dos cavalheiros difere da dança das damas. Uma e outra intensificam as qualidades atribuídas aos dois gêneros em geral e, em particular, na dinâmica de procura de um parceiro. Se a dança das mulheres expressa a vaidade, a dos homens expressa a habilidade.

O movimento de base da dama é um balanceio em que o peso é transferido de uma perna para a outra. Quando este movimento é realizado em andamento, desenha um caminhar seguro e vaidoso. As mais velhas costumam colocar uma mão, geralmente a esquerda,²² em cima do peito, como que a

²² Isto tem importância na hora de dar *semba*.

segurar o pano. A meio caminho entre o funcional e o puramente estético, esta pose facilita e, ao mesmo tempo, sublinha o “rebitar” dos ombros, conferindo-lhe graça.

Às damas que não mostram suficiente empenho, o comandante exorta: “balança, balance”. A uma nova dançarina que acaba de integrar o grupo se pergunta se teria aprendido “este gingado” com uma das mais velhas, unanimemente tida como exímia dançarina, e logo a esta segunda é pedido que mostre como “gingava com dezoito anos”, como que a evocar a vaidade própria da idade em que se investe bom tempo na procura de um par. Com o intuito de embaraçar jocosamente uma das damas e dessa forma animar o ensaio, um cavalheiro lhe recomenda que não se esforce “pra não torcer o ombro”. Este balancear se alcança com uma movimentação ondulatória lateral dos quadris e vertical dos ombros.

O movimento apreciado é aquele que envolve harmoniosamente o corpo todo, sem exagero de nenhuma das suas partes. Acerca das mais jovens que ainda não alcançaram tal patamar de integração do movimento, houve quem comentasse – em privado, depois da dança:

As moças que tão aí dançam só com o rabo em vez que com o corpo todo.

A má dança é igualmente qualificada como “dançar a pular”.

A dança das mulheres é tida como forma de expressar a “vaidade”. Face ao gracioso balancear de uma ou outra, o comandante aprecia “a vaidade da peixeira”. A vaidade certa se situa num difícil meio termo entre o se exhibir e o não exagerar. Quando chamadas a ocupar o centro da roda, as damas são convidadas a “mostrar suas *bangas*”. Quando perguntei o que significava isso, me explicaram que quer dizer mostrarem a sua habilidade, aquilo que sabem fazer.

Estes comentários que se fazem no decurso da dança misturam-se às instruções, criando um espaço próprio para a fala durante a performance dançada, tocada e cantada. Obviamente isso se verifica no contexto dos ensaios, cuja finalidade não se limita à aquisição de práticas motoras, mas igualmente à transmissão de uma estética distintiva da dança. Diante de uma boa dança, os mais inspirados entre os tocadores e os vocalistas, por sua vez, intercalam expressões como “senguessa!”²³, “trabalho”, “serviço”, “tá a brincar?!”, “caia com ela que é o refogado da madrugada!”, que funcionam como comentários e exortações. Proferidas em forma cantada, essas fórmulas soltas, de carácter tradicional, são utilizadas – segundo os cantores – mais “para embelezar” do que para querer dizer alguma coisa.

Se a dança das mulheres se orienta para a exibição da vaidade, a dos homens se constrói em torno de outras qualidades.

²³ Movimento das ancas (CPCV, 1984: 38).

O homem é que dá os toques, a mulher tem que mostrar vaidade.

Enquanto a dança das mulheres é uma variante dançada do caminhar (um andar mais gíngado e mais “rebitado”, quase altivo), a dança dos homens explora sobretudo piruetas e outras habilidades, pausas e acelerações repentinas. Isto acontece especialmente durante os deslocamentos ordenados pelo comandante. Servindo-se de desequilíbrios do tronco e por vezes de amplos movimentos dos braços, o dançar dos cavalheiros lança mão de um registro lúdico, completamente ausente na dança das damas. Quando dança no seu lugar, o cavalheiro executa desenhos no chão e escorregamentos.²⁴

A dança de damas e cavalheiros converge na *semba*. Embora preparada de forma diferente por elas e por eles, é executada de maneira idêntica por ambos. Na hora de dar *semba*, damas e cavalheiros se agarram pelos braços e dão simultaneamente uma forte pisada com pé direito entre os pés do parceiro²⁵, simulando ou concretizando o choque dos respectivos umbigos²⁶. Quando culmina o movimento de aproximação ao parceiro, a *semba* constitui simplesmente uma forte pisada, uma forte marcação do passo. Quando é executado sem sair do lugar, é um motivo em quatro apoios feito em três tempos (esquerdo, direito, esquerdo-direito) ou em três apoios em dois tempos (direito, esquerdo-direito). Em matéria de *semba*, não há quem dê e quem receba.

Enquanto a dança de preparação é bem diferenciada por gênero (vaidade *versus* habilidade; balanceio *versus* variações), a *semba* não. As damas “dão” *semba* tanto quanto os cavalheiros. O fato de o movimento de ambos ser idêntico exprime bem esta equidade.

²⁴ Estas duas qualidades da dança, o escorregar e o desenhar, informam igualmente o gênero angolano de dança em par chamado kizomba (Toldo, 2016b). Estas qualidades comuns ao movimento do cavalheiro na rebita e na dança em casal podem constituir um argumento para quantos insistem em defender as raízes locais da dança de casal angolana. Há de fato quem afirme que o motivo em três tempos seria a base comum das duas danças.

²⁵ Um único componente do grupo de rebita dos Novatos da Ilha executa este movimento com o pé esquerdo. Embora esta particularidade – que torna o *semba* não mais complementar, mas sim especular – comporte o risco de chocar o pé com o do par, o fato de efetuar o movimento com o pé esquerdo nunca foi ressaltado como um erro. Embora não tenhamos verificado esta eventualidade, pode se associar ao fato da pessoa ser canhota.

²⁶ Nos anexos o leitor encontrará uma descrição mais pormenorizada da umbigada na rebita e em outras danças luandenses. Para já valará salientar que na *semba* própria à rebita, o corpo é reto e se nota uma absoluta parcimônia no movimento dos quadris. Todos estes traços parecem coerentes com a representação da rebita enquanto dança fina.



“Fogo!”

Uma *semba* bem dada é uma *semba* bem forte. Não deve em nenhum caso machucar o parceiro, mas deve exibir um esforço. Por esta razão, no ato de dar *semba*, os parceiros debruçam-se ligeiramente para a frente, a ressaltar a entrega investida na umbigada que deve ser enérgica e resoluta. Agarra-se firmemente o outro, e é na resistência que se deve opor que se sente a força do parceiro. Por esta razão, durante muitos meses fui considerada inapta para entrar em cena, pois, no dizer das outras damas, muitas das quais tinham passado os sessenta anos, o meu corpo (miúdo, a seu ver) não aguentaria “aquelas sembas todas” que costumam ser dadas em cena, de mais a mais com o peso dos panos (elemento ao qual voltaremos).

A dança, como um todo, pode ser vista como uma sequência de preparativos elaborados que têm em vista a *semba*. A vaidade e a habilidade, ostentadas conforme o gênero, o posicionamento circunspeto, mas resolutivo, são os preliminares para a concretização da *semba*, quando for o momento.

A maioria das figuras encenam a recombinação de pares. As instruções, tais como a exortação “procura”, explicitam verbalmente a dinâmica de busca de um parceiro.

Sendo os dançarinos em número par e havendo para cada cavalheiro uma dama e vice-versa, ninguém se arrisca a ficar só, a não ser que hesite. Se uma dama ou um cavalheiro no centro vacilar na procura de um par, demorando e perdendo-se enlevada na sua vaidade ou absorto nos seus truques, arrisca não encontrar a quem dar *semba* e, ao mesmo tempo, deixa o par sozinho se balanceando à toa na roda. A hesitação faz fracassar a dança. Um dos cavalheiros foi repetidamente chamado à atenção:

Por fazer muitos truques, acaba por perder o mais importante, que é a *semba*!

Para evitar o risco de falhar a *semba* me ensinaram que, quando o comandante manda ir para o centro, não deveria me afastar muito do meu parceiro ou visar quanto mais cedo um outro. O que se procura evitar através deste posicionamento precoce, embora discreto, é que duas damas ou dois cavalheiros visem o mesmo cavalheiro ou a mesma dama, deixando ao mesmo tempo tristemente só um outro ou uma outra.

Uma vez encontrado um par, se dá *semba*. É para dar *semba* se procura um par. Rebita é *semba*, e numa rebita em que se vê pouca *semba* algo não funcionou. Depois de um ensaio que aos olhos de todos os presentes teria corrido muito bem, o comandante chama a atenção e lamenta:

É muito balançar e pouco *semba*. Rebita é *semba*!

O traje

Em cena, a rebita, dança fina de salão, exige uma indumentária própria. Conforme já observado por Ribas, os homens vestem smoking, enquanto as mulheres vestem panos (Ribas, 1965: 28). Dessa maneira, a distinção social expressa pela exigência em torno da indumentária se desdobra em duas outras diferenciações que tocam, respectivamente, o gênero e a dimensão, por assim dizer, “étnica”. As mulheres ostentam um traje elegante africano, enquanto os homens ostentam um traje elegante europeu. O mínimo denominador comum, a elegância, se declina em uma polarização “étnica”. Esta característica parece evocar o retrato social proposto pelo folclorista, pelo qual a *massemba* atraía também brancos e mestiços de nível médio (*Idem*: 27). Quanto à componente feminina, não há elementos que apontem para a mistura: as damas eram africanas. Não era, no entanto, qualquer mulher local que ia à rebita, mas sim aquela que podia ostentar em uma só noite “três mudas de panos” (*Idem*, 28).



Cavalheirismo e cura: a dama enxuga o suor do rosto do cavalheiro.

O traje atualmente empregado pela rebita dos Novatos é o smoking para os cavalheiros (com gravata nas ocasiões mais cerimoniais) e o traje “à *bessangana*”, em panos, para as damas.²⁷ Cabe acrescentar que, para os componentes do grupo, tanto homens quanto mulheres, este traje é também o traje cerimonial habitualmente usado em casamentos, óbitos e outras ocasiões sociais relevantes nas suas vidas reais. Esta observação vale de maneira especial para as damas do grupo, na maioria mulheres acima dos cinquenta anos, para quem o traje à *bessangana* continua sendo o traje de cerimônia na vida real. Nas exibições da rebita as damas vestem todas o mesmo conjunto de panos, que lhes é fornecido pelo grupo. Os cavalheiros vestem cada um o seu próprio smoking. Alguns acrescentam um chapéu, para caprichar.

A literatura nos informa que o traje à *bessangana* é o traje feminino típico da alta sociedade luandense (Sousa e Santos, 1970: 67). “A *bessangana* é a senhora por excelência, a dama da sociedade e não é só a forma de trajar que a distingue da sociedade plebeia” (*Ibidem*). O traje à *bessangana* é constituído pela sobreposição de numerosos panos (*milele*). Os panos não são costurados, mas sim amarrados de maneira característica. Este traje sofisticado se associa a um modo de andar peculiar, que exprime distinção e pose. Nas palavras de Ana de Sousa e Santos, o andar da *bessangana* na rua deve marcar “uma cadência pausada e um pouco bamboleante – *uolobanga ukumbu*²⁸ – (distinção é a expressão que define esse porte de matrona)” (Santos e Sousa, 1970: 67).

²⁷ Na legenda das fotos da dança apresentadas por Bettencourt se lê: “Enquanto as damas, apegadas a velhos hábitos conservadores, mantêm o traje típico, de longos panos garridos, os homens, fortemente influenciados pela aculturação europeia, envergam bons fatos de casimira pelo figurino do europeu” (1965: fotos 51, 52 e 53).

²⁸ “Mostrem as suas bangas!”, exortaria o comandante na dança.

Para descrever o traje à bessangana²⁹, o mais fácil é enunciar os componentes na ordem por que são vestidos. Primeiramente veste-se a toalha. É um pano branco de cor clara com um bordado que ficará na extremidade inferior. Enrola-se a toalha em volta do corpo, fixa-se com um cinto feito de panos enrolados e faz-se um nó. A parte que sobra acima do cinto é redobrada por baixo. Por cima da toalha, assim fixada e redobrada, veste-se um primeiro pano,³⁰ que é amarrado com a mesma técnica que a toalha e também redobrado. A toalha se amarra ligeiramente abaixo do umbigo, enquanto o pano se amarra um pouco acima do umbigo. O comprimento do pano na parte inferior deve ser maior que o da toalha, pois esta não deve ser vista. O fato de se redobrar as partes que sobram da toalha e do pano acima do cinto tem por efeito aumentar a corpulência em torno dos quadris. Veste-se depois o “quimone”, uma blusa de manga curta que faz conjunto com o pano, que é a única componente costurada do traje. Vestido o quimone, coloca-se um segundo pano.³¹ Este pano é fixado acima do peito, com a mesma técnica que o anterior. Enfim, um terceiro pano é colocado sobre os ombros e atado à frente por meio de um alfinete.³² Em ocasião de exposições particularmente importantes, este pano pode ser coberto por uma manta preta.³³ Nos pés, é obrigatório calçar um sapato rasteiro (sendo impossível dar *semba* com um sapato com salto), mas feminino, pois em alguns momentos da dança será visível. Para tal, opta-se, em geral, por uma sabrina ou uma sandália.

Diferentemente do traje à bessangana que é comum em Luanda, no traje à bessangana próprio da rebita não se usa lenço na cabeça.

O traje prevê o lenço, mas na cena se tira. Rebita dança-se sem lenço.³⁴

Na ausência do lenço, uma atenção à parte é posta no penteado.³⁵ A questão, que já tinha sido repetidamente levantada pelo presidente da dança e seu mais antigo componente durante os ensaios de preparação das exposições, tornou-se-me clara somente quando se tratou de me trajar para dançar. O penteado exigido para dançar rebita em cena é o penteado *kindumba* ou “à bessangana”, isto quer dizer, “cabeleira penteada para o alto, formando uma poupa à frente” (Santos e Sousa, 1970: 67).³⁶ Para obter este efeito à “Angela Davis”, conforme foi qualificado por uma delas, as damas, apesar da desaprovação dos homens mais velhos, costumam lançar mão de perucas (postição, no português de

²⁹ Para a descrição do tipo de pano veja-se o capítulo II.

³⁰ *Mulele ua jiponda* (1970: 65).

³¹ *Mulele ua xaxi* (*Ibidem*).

³² *Mulele ua tandu* (*Ibidem*).

³³ *Bofeta* (Santos Sousa, 1970: 67).

³⁴ A ausência do lenço é atestada pelas imagens dos anos 1950 e 1960 (Ribas, 1965; Bettencourt, 1965).

³⁵ Nas legendas das fotos, Bettencourt destaca o penteado especial que se associa a este traje de gala. “Reparar nos típicos panos garridos que constituem o ‘traje de gala’ das damas, nos penteados especiais e na solenidade dos pares executando os passos da dança regional” (1965: fotos 51, 52 e 53).

³⁶ Nas fotos de rebita as dançarinas ostentam o penteado “quindumba” (Bettencourt, 1965; Redinha, 1974: 343) e o terceiro pano posto em cima dos ombros (Redinha, 1974: 343).

Angola) para não terem que desfazer as tradicionais tranças da ilha que usam no dia a dia.³⁷ No meu caso, as damas decidiram que eu deixasse o meu cabelo, liso, amarrado em rabo de cavalo. Este penteado preencheria o duplo critério, que valia igualmente para elas, de efetiva arrumação e de aparente naturalidade.

O traje tem um papel essencial na caracterização da dança. O taje, tanto masculino quanto feminino, intervêm para caracterizar a rebita enquanto dança fina. O traje para dançar rebita não é o traje de dia, e muito menos o do dia a dia. A dançarina da rebita é uma luandense fina que se produz especificamente para a noite e para os salões, daí a inutilidade do lenço.³⁸

O traje feminino da rebita joga, ademais, um terceiro papel, de natureza técnica: constitui um instrumento de intensificação de alguns traços procurados ao nível da ação. Vejamos por ordem estas funções enfáticas da indumentária feminina.

Os numerosos panos (três, mais a toalha), em si sinal de opulência, três dos quais, ainda por cima, redobrados para baixo, têm por efeito o acréscimo do volume do corpo e dos quadris em particular. O terceiro pano, posto em cima dos ombros (mais a *bofeta*) é aquele que mais contribui para tornar visível o movimento dos ombros típico da dança e cria um volume adicional nos volteios.

O pleno domínio das “manhas” do traje à bessangana tem uma importância técnica na rebita, que se revela *a contrario* em algumas reproduções revivalistas da dança propostas por jovens. Nestas, as damas dançam com o terceiro pano em cima da cabeça, que seguram com uma mão. Esta versão merece algumas observações. A literatura informa que no traje à bessangana clássico, o terceiro pano pode ser vestido sobre a cabeça (Santos Sousa, 1960: 138; 1970: 67; Redinha, 1974: 266). Com base nos testemunhos de algumas jovens mulheres da época em que escreve, Redinha afirma que esse pano se integraria na postura, coadjuvando um andar elegante, de cabeça erguida, e uma certa “ginga” (Redinha, 1974: 266).³⁹

Na dança rebita, o fato de segurar o pano com a mão impossibilita que a dama agarre o homem na hora de dar *semba*, tornando-a passível de receber *semba*, mas não parte ativa no motivo coreográfico central. Ademais, o pano em cima da cabeça, escondendo os ombros, torna invisível o movimento destes, que a versão tradicional da dança procura, ao contrário, ressaltar, nomeadamente com o quarto pano, vestido sobre os ombros.

³⁷ O penteado tradicional da Ilha prevê três tranças para baixo, duas de lado e uma a meio da fronte. Este penteado tem uma importância própria, sendo considerado como um autêntico marcador étnico (O. Janeiro, 2013).

³⁸ Me foi explicado que o lenço é útil contra o sol e contra os mosquitos.

³⁹ O uso do terceiro pano sobre a cabeça não foi constatado no terreno e tampouco aparece nas imagens referentes à Ilha apresentadas por Redinha como exemplos de *bessanganas* da Ilha (Redinha, 1974: 267, 403). Estes pormenores levam a pensar que no traje à bessangana se registrem declinações internas, diferenciando-se da Ilha (e bairros costeiros?) para a cidade. Estas considerações nos reconduzem às observações de Santos e Sousa (1967: 91) e de Redinha (1974: 10) sobre as estratégias indumentárias empregadas pelas quitandeiras para se distinguirem entre si (*cf.* capítulos I e II).

Na versão tradicional da dança, o traje próprio da rebita é uma declinação interna do traje luandense à *bessangana*, adaptada à noite e à prática da dança. Nas reproduções revivalistas, o traje é a representação de uma *bessangana* genérica e estática. Os grupos revivalistas parecem adotar o critério de que para dançar rebita é necessário vestir o traje tradicional. Ao contrário, a *bessangana* tradicional luandense, para dançar rebita adapta o seu traje típico. Do ponto de vista simbólico, o pano em cima da cabeça pode ser visto nestas versões revivalistas como uma hiper ou super africanização.⁴⁰ Na versão tradicional, a distinção (aqui no seu duplo sentido) se obtém através de micro-diferenciações internas ao traje local, como a remoção do lenço para a noite de gala e o uso do quarto pano sobre os ombros.

A rebita em cena

A exibição acontece na Liga Africana por ocasião de uma iniciativa dedicada à rebita. Em cima do palco em madeira do antigo teatro vê-se um grande cartaz: “Sarau da rebita. Mais cultura, mais Angola”. Na plateia, a primeira fila de poltronas encontra-se reservada. As filas seguintes, preparadas para receber espetadores de menor nível social, são de cadeiras de plástico. O espetáculo começa com a exibição de um grupo de jovens de uma província interiorana que, vestidos de “tribais”,⁴¹ tocam, dançam e cantam músicas regionais bastante animadas com duas jovens dançarinas que se exibem em sainhas de palha. O público aplaude sem demasiado entusiasmo. Só com chegada dos ocupantes das primeiras filas, momento em que todos os presentes se levantam, o verdadeiro espetáculo começa e a rebita, dança homenageada, entra em cena.

Primeiro entram os músicos. A orquestra é composta por duas harmônicas, duas dikanzas, um bumbo, e um coro de uma voz masculina e duas vozes femininas. Com a música entram os casais, em fila, no meio dos aplausos do público. Os dançarinos viram-se de frente para a plateia e, de mãos dadas, avançam para cumprimentar com uma vénia, e logo recuam. O comandante destaca-se da fila e convida as damas a avançarem novamente. Este momento é crucial. Nesta posição adiantada, as damas abrem o pano para mostrar a toalha, gesto que desperta aplausos ainda mais entusiásticos. O comandante sublinha com um amplo gesto do braço aquilo que está sendo exibido. Os panos que se abrem marcam uma espécie de abertura da cortina para a narração que é proposta a seguir pelo desenvolvimento do número.

⁴⁰ Esta africanização quase primitivista se concretiza em práticas bastante infelizes, como a das damas dançarem descalças, solução que se afasta completamente do registro chique da rebita.

⁴¹ “À gentio”, dirá um dos componentes da rebita, servindo-se de um termo colonial também usado no léxico carnavalesco para designar a figura do selvagem, caracterizado por sainha de palha, lança e escudo.



Se abre a cortina... o show das toalhas.

Este gesto, aplaudido com regozijo geral pelo público, marca a abertura de um novo *quadro*. O círculo é fechado e a dança verdadeiramente dita começa. O fato de se fechar o círculo faz com que durante todo o número alguns dos dançarinos deem as costas ao público. A diferença entre a exibição do grupo anterior e a rebita é notável. Na primeira, os artistas encaravam o público de frente. Na rebita, depois do cumprimento inicial e da tradicional exibição das toalhas, os dançarinos dão as costas a um público distinto, para o qual as poltronas da primeira fila tinham sido reservadas, um público que nunca falta a uma rebita. A natureza da dança e a elevação do palco fazem com que o público tenha um acesso visual muito parcial (mais uma vez em flagrante contraste com o espetáculo anterior). A visão parcial é compensada pela superexposição sonora. O palco é de madeira e as *sembas* marcadas ao “fogo!” do comandante soam fragorosamente. Os espectadores ouvem mais do que veem.

Damas e cavalheiros batem fortíssimo não só os pés, como também as *sembas*. (Depois do espetáculo, quando disse às dançarinas que no lugar delas teria medo de ser pisada, as damas comentaram: “Eu disse que a Federica não ia aguentar aquelas *sembas* todas. E todos dão com força!”). A cada fragorosa *semba* o público se exalta.⁴² Encontro-me no meio do público e ouço os seus comentários. “Aquele mais velho!” O que está em jogo é a admiração pelo vigor de pessoas de idade já avançada. O barulho produzido por cada pisada na madeira faz vibrar o público, fã-lo participar no esforço investido na *semba*.

“Tem obviamente uma alusão erótica” – escrevi nos meus apontamentos – tanto que o público, que já estava galvanizado na hora da exibição das toalhas, exulta a cada nova *semba*. O público já se animara ao ver as toalhas. As jovens em sainha de palha que tinham dançado antes mostravam bem mais do seu corpo aos espectadores na plateia, sem igual reação. O mostrar as toalhas faz alusão a um tempo em que aquele gesto era provocante. Enfim, a rebita parece contar uma história referente

⁴² Em outro espetáculo, em presença de um público de jovens, cada *semba* era acompanhada por um “euê”.

ao passado, que se abre com aquelas toalhas. O público ilustre se deleita fruindo essa história narrada mais pelas *sembas* e pelos panos do que por qualquer outro dispositivo.



Desenvolvimento do espetáculo.

O público é levado ao delírio quando, depois de uma boa meia hora de exibição, chega a vez do número final. Ao sinal do comandante a roda se abre e os pares em fila deixam a cena, cada cavalheiro empurrando com *sembas* a sua dama para fora da cena. Demora no palco mais alguns instantes apenas um par, composto pela mais jovem das dançarinas (em torno dos trinta anos), alta e forte, e o mais miúdo dos dançarinos, que é também o mais antigo do grupo. O cavalheiro, baixinho, magérrimo e agilíssimo, apesar da venerável idade, solta uma sequência interminável de vigorosas *sembas* na sua super dama.⁴³ Para poder dar *semba* à altura certa tem que pular. Acaba por pular, enfim, no colo dela, e assim é transportado por ela para fora de cena. Diante deste par paradoxal, um cavalheiro baixinho, magérrimo e idoso que ainda tem *semba* para dar a uma mulher com menos da metade dos seus anos e o dobro do seu tamanho, o público fica definitivamente em delírio.

Neste número conclusivo se lança mão de uma ironia que se joga na incomensurabilidade. Sou levada a pensar que esses espectadores urbanos, assimilados há gerações, são persuadidos pelo vigor sexual, além de físico, daqueles pescadores ilhéus.⁴⁴ Quanto ao fato de os dançarinos darem as costas a um tão eminente público, não me parece que seja apenas uma consequência inevitável da estrutura coreográfica, mas parece igualmente significar que aquilo que é encenado toca a todos. Ao

⁴³ Esta jovem dama, justamente orgulhosa da sua própria força, declarará: “Eu que danço no final com o Ti. Só eu que o aguento”.

⁴⁴ “Somos dos kimbo. Nós ilhéus somos dos kimbo” (“Somos da aldeia. Nós ilhéus somos da aldeia”) – me dirá o senhor franzino meses mais tarde, em um momento coral de particular cumplicidade, contradizendo enfim, somente no final da minha estadia, toda a imagem de urbanidade que os ilhéus fazem questão de se construir.

público é declinada uma plena abrangência visual (que fica limitada a uma apreciação sumária das movimentações, em particular pelo efeito dos panos), compensada pelo seu envolvimento no fragor produzido pela dança. O conto da rebita é um conto exemplar.⁴⁵

Observações complementares sobre a homologia de palmas e sembas

A dança é estruturada por partes habilmente doseadas pelo comandante, que alternam movimentações e sequências de *sembas*. A dança evolui para um clímax através da intensificação de sequências de “fogo”. Em uma exibição que dura dez minutos se contam, por exemplo, seis sequências. Se alternam movimentações, palmas e sequências de *sembas*. Após o prelúdio (saudações, fecho da roda, palmas), uma primeira sequência de fogo acontece passados quatro minutos, uma sequência de dezasseis *sembas*. Uma segunda acontece três minutos depois e nela se sucedem vinte e duas *sembas*. Uma terceira acontece na saída da cena e conta trinta *sembas*.

As palmas são convocadas pontualmente pelo comandante por meio de sinais específicos, e substituem, em algumas sequências da dança (nomeadamente no seu início), as *sembas*. Depois de uma frase da harmônica, o comandante chama uma primeira palma, depois de uma segunda, outra. As palmas se configuram, então, como uma espécie de prelúdio das *sembas*, e das sequências de *sembas*. São, de certa forma, *sembas* dadas com as mãos. Se a eficácia impressiva das *sembas* é de natureza sonora, essas *sembas* de mão alcançam uma intensidade inferior à das *sembas* propriamente ditas, batidas pisando fragorosamente o pé no chão a cada umbigada com o parceiro. O clímax desenvolvido pela dança mediante a intensificação das sequências de fogo se realiza igualmente por meio da transformação dos tipos de contatos entre os dançarinos.

Os dançarinos entram em cena aos pares, de braços dados. Já em cena dão-se as mãos para formar a roda. Logo a dança é individual, mas nas movimentações de procura de um parceiro se estabelecem contatos visuais, não apenas com o parceiro desejado, como também com os outros

⁴⁵ A comparação com o espetáculo que se segue é lastimosa. Apresentam-se quatro jovens vestidos de “tribais”. Um cantor, envergando peles de animais, canta em playback enquanto três dançarinos agitam os quadris mal cobertos por saíngas de palha que deixam entrever as cuecas. Se fazem rir não é por ironia, mas por embaraço. Não se compreende o que estes “gentios” (assim os qualifica um dos cavalheiros da rebita) querem mostrar. Os sorrisos que trazem estampados contrastam flagrantemente com as caras emburradas que tinham mais cedo, quando estávamos todos no quintal à espera do começo do sarau. Num dado momento, também eles dão as costas ao público, mas o fazem em modo quase malicioso. Saindo da sala ouço comentar: “é atentado ao pudor”. Enfim, havia algo que envergonhava naquela apresentação. A sequência das duas apresentações produz um efeito interessante. Ambas pareciam tocar em algum conteúdo de natureza erótica, mas o faziam de maneira completamente diferente, obtendo uma apreciação completamente diferente (e desigual) da parte do público, que não esconde o seu entusiasmo com a rebita e desaprova o espetáculo seguinte. Enquanto no primeiro caso é a cumplicidade do público que cria, com o seu acompanhamento sonoro de cada semba, o consenso em torno da alusão sexual, no segundo caso o público nega a sua cumplicidade, concedendo apenas risos embaraçados.

dançarinos do mesmo sexo. O que é essencial é tornar visível a escolha individual de um parceiro. No *semba*, dama e cavalheiro se agarram pelos braços.

Dançar a conjugalidade ou a germanidade?

Das técnicas de procura de um parceiro (a valorização dos atributos do próprio gênero na dança individual, as movimentações calculadas acompanhadas pelos olhares), à concretização da união na umbigada, às recombinações de pares, todos os elementos apontam para a rebita como uma dança que “fala” de conjugalidade. Expressões verbais usadas também na performance (como as exortações do comandante a “procurar”, as interjeições dos músicos “caia com ela que é o refolegado da madrugada” e, enfim, algumas letras, reforçam esta leitura.

A igualdade do número de homens e de mulheres é o pressuposto convencional da dança. Quem está “a mais” no contingente do seu gênero junta-se aos músicos. Esta regra é essencial para que ninguém dance só nem com alguém do mesmo gênero. Se não se perderem na vaidade própria ou na insistência num parceiro alheio – erros que levariam ao fracasso da dança no seu todo – todos têm *semba*.

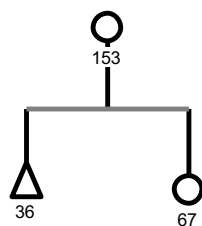
Gostaríamos agora de entrecruzar uma leitura simbólica da rebita com a análise do processo de formação do grupo, ou, mais exatamente, da sua fundação. Assim a narra Ti Malanha, cantor do grupo:

O Novatos da Ilha foi fundado em 1954. Éramos cinco fundadores, eu sou o único sobrevivente. Minha mãe já dançava rebita, o grupo dela chamava-se União Tristeza. Nós os filhos é que fundámos os Novatos. No começo só dançávamos nos óbitos.⁴⁶ Ganhámos fama e começaram a nos convidar nos centros recreativos, nos cinemas, o Cinavis, o Cinecolonial. Naquela época tinha outras rebitas: Muximanangola, Rebita Agostinho Neto,⁴⁷ Rebita de Santa Bárbara (do Mestre Geraldo). Havia concurso de rebita no quintalão de São Paulo. De todas estas rebitas, a única que sobreviveu foi aquela dos Novatos (11/4/2014).

⁴⁶ Naquela época o repertório do grupo incluía, além da rebita, outras “peças” que ainda são esporadicamente ensaiadas: o *ungu* e o *xinguilamento*. Segundo C. (22/1/2014) foi graças a esta vocação poliédrica do grupo que a rebita “se safou naquela época”. O *ungu* seria uma variante da rebita em que se dão duas *sembas* de cada vez em vez de uma só. Quando perguntei acerca da relação da rebita dos Novatos com o xinguilamento, o meu interlocutor esclareceu que o grupo nunca teve uma função ritual, mas simplesmente de animação de cerimônias, em particular funerárias. Neste depoimento, “xinguilamento” é referido como um gênero dançado, uma “peça”.

⁴⁷ Os únicos dois membros sobreviventes da rebita Agostinho Neto, fundada por Firmino Vieira Dias, vieram integrar a rebita dos Novatos, um dos quais na posição de comandante.

Na narrativa de Ti Malanha, a célula fundadora seria composta por irmãos, e, mais particularmente, por um par de irmãos (ele e irmã), que teria herdado a dança, isto é, a competência na dança, da sua mãe.



Representação dos laços fundadores da parte de Ti Malanha (36).

Em homenagem a esta ilustre predecessora de vida e de dança, a primeira música que Ti Malanha canta em todas as sessões de rebita diz assim:

Ngoloia ngoloia ngoloia

Sanga mukulu

uzela ni mama uê

sanga mukulu

uzela ni mama uê

mama uafuê

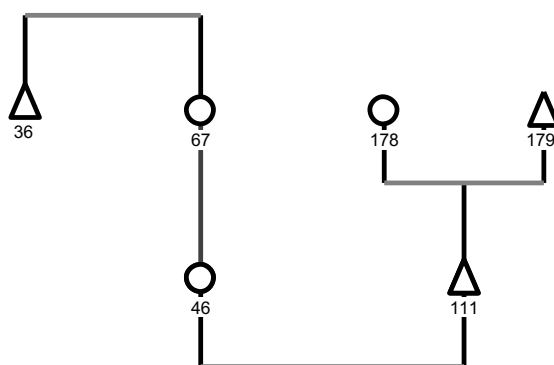
*uzela ni mukuaiê?*⁴⁸

Certo dia, caminhando pela rua, ouço uma mulher idosa me chamar. Não a conheço, mas está acompanhada por uma outra mulher minha conhecida. Me convida a apontar algo importante no meu caderno: “Ti Z. A. e F. eram da rebita”. Ela (178) e o marido (179) teriam feito parte do núcleo fundador e – continua – o filho deles “foi marido da filha da B.”, fundadora da Rebita.

Os consogros eram do grupo fundador (Tia F. 12/5/2014).

A relacionalidade fundadora se desdobrava entre um par de irmãos e um par conjugal. Entre os fundadores haveria um casal de irmãos, de um lado, e um casal de esposos, do outro. Esses dois casais assimétricos, respectivamente de esposos ou de irmãos de sexo diferente, da geração fundadora (0) gerariam mais um casal de esposos na geração descendente (-1).

⁴⁸ Antigamente eu falava com a minha mãe, agora que ela morreu, vou falar com quem?



Representação dos laços entre os fundadores segundo Tia F. (178).

Haveria provavelmente histórias concorrentes da fundação da rebita, ocorrida sessenta anos antes. O orgulho numa dança (no sentido de grupo) tão antiga fazia com que houvesse muitos candidatos a fundadores. Independentemente desse pormenor, o depoimento de Tia F. apontava para a relevância dos laços conjugais e de afinidade na constituição do grupo e na sua reprodução. Esta importância era destacada por outros depoimentos.

Segundo Tia T., uma das mais velhas entre as atuais participantes do grupo (no gráfico abaixo, 21), o marido de Tia F., Ti Z. A. (179), teria sido propriamente fundador, enquanto Tia F. teria vindo integrar o grupo apenas em um segundo momento. Em uma conversa posterior, diante das minhas perguntas, esta segunda interlocutora declarará diplomaticamente que a rebita foi fundada por “esses mais velhos todos”. A toda essa primeira geração de membros era reconhecido o papel de fundadores. Entre eles contava-se o seu próprio marido, que em 1954, data da fundação, era um adolescente, e que anos depois, já a ponto de desistir da dança, a teria trazido a ela, sua esposa.⁴⁹

Diferentemente do relato de Ti Malanha, que mencionava apenas laços de filiação, no depoimento de Tia F. (178) os laços conjugais teriam exercido um papel central – e em mais do que uma ocasião ao longo da história do grupo. Em primeiro lugar, na qualidade de mulher de um dos fundadores e dançarina (hoje “encostada”) da primeira geração, Tia F. fazia questão de ser considerada e registrada como fundadora do grupo. Quer tivesse participado exatamente na fundação do grupo, ou, como afirmado por outros, tivesse entrado em um segundo momento, ela fazia questão de destacar como os casamentos têm um papel essencial na manutenção, na integração e na reprodução do grupo. A configuração relacional de um homem que traz para o grupo a esposa teria se repetido em, pelo menos, mais uma ocasião na geração dos fundadores: Ti J. (fundador, 110) teria trazido para o grupo a esposa, Tia T. (21).

⁴⁹ “Quando ele [o marido, fundador] parou, eu entrei”, explica Tia T. (21).

Ademais, Tia F. assinalava a importância da relação de consogros que vigorava no seio da primeira geração de participantes da dança. Fosse a participação comum na rebita que ocasionara o casamento entre os descendentes (46 e 111), ou se tratasse apenas de uma coincidência, esta união era destacada como uma relação, senão essencial na fundação do grupo (cronologicamente anterior, de pelo menos vinte anos, ao casamento), importante na sua manutenção e saliente na sua história. Os laços de aliança viriam a alimentar laços associativos (na geração 0) e mais tarde (na geração -1) os laços associativos teriam se transformado em laços de aliança. O associativismo⁵⁰ percorria os caminhos do casamento e da aliança, e assim o espaço associativo se transformava em um campo de uma descendência comum. Fosse o casamento um meio ou uma consequência, ele tinha um papel de destaque na alimentação do associativismo, pelo menos nas narrações das mulheres.

Quando comparados com a narrativa de fundação contada por Ti Malanha (36), estes relatos femininos não eram propriamente concorrentes, mas complementares. Não havia incongruência ou incompatibilidade. O que acontecia é que homens e mulheres pareciam atribuir saliência a laços diferentes. Enquanto Ti Malanha focava uma relação de filiação e germanidade, os depoimentos das duas mulheres (178 e 21) destacavam como os casamentos tinham um papel essencial na organização do grupo desde a sua fundação, garantindo a cooptação de novos membros para a dança ou até mesmo – eventualmente – a sua “produção”.

Ti Malanha não era o único homem a colocar em destaque os laços de descendência, como testemunhava um episódio ocorrido no dia do meu primeiro contato com a rebita. Naquela ocasião, fora necessária a intervenção do presidente do grupo para tornar inteligível ao meu interlocutor a minha pergunta desajeitada – se as damas eram as suas esposas. A resposta não deixara espaço para equívocos:

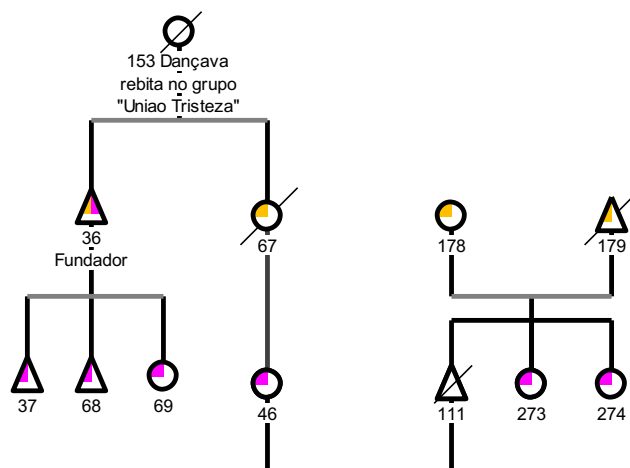
Nossas damas são irmãs, sobrinhas!

Os filhos de muitos dos membros desta primeira geração, por sua vez, eram hoje dançarinos da rebita, tinham “seguido”. Esta continuidade era ressaltada com orgulho pelos homens. Ela fazia com que o casamento efetivo dos membros da geração atual fosse, com poucas exceções, inviável. Atualmente não havia nenhum casal no grupo. Entre os homens e as mulheres do grupo atual, os laços prevalentes, eram entre irmãos, primos ou cunhados. Mesmo que realmente os casamentos entre membros tivessem sido o modo relacional das origens, não podiam mais ser o modo relacional no presente.

⁵⁰ Lembremos a definição de Óscar Ribas das sociedades de dança (Ribas, 1975).

Não, as nossas damas não são as nossas esposas. Assim era antigamente. Nossas damas são irmãs, sobrinhas!

Vista sob este aspecto, a perspectiva da conjugalidade e a perspectiva da descendência marcavam uma tensão entre o passado e o presente.⁵¹



Relações entre alguns dos componentes atuais do grupo (marcados em rosa) e a geração fundadora (marcada em amarelo).

As perspectivas dos homens e as das mulheres não se excluíam mutuamente. Tanto os relatos dos homens (que destacavam os laços de filiação), como os relatos das mulheres (que destacavam laços de afinidade) se referiam a relações concretas, efetivamente realizadas. Entretanto, a sua divergência não deixava de ser significativa, na medida em que o simbolismo subjacente às duas representações era estruturalmente oposto. O que significava esta diferença na representação do princípio relacional dominante (um par de irmãos *versus* um par conjugal)? E como se articulava esta percepção diferenciada das relações efetivas e, mais particularmente das relações fundadoras, com as relações encenadas na dança?

Que casal faz um casal?

O par representado na dança-ação tinha tudo a ver com um par conjugal. Dar *sembas* tinha uma conotação sexual. Todos os detalhes convidavam a esta interpretação. O caráter cúmplice da

⁵¹ No âmbito de um projeto de abertura de uma escola de rebita na sede do grupo, em outubro de 2014, as mulheres do grupo foram convidadas a levar cada uma um “casal de netos”.

participação do público apontava para um acordo tácito em que se entende do quê se trata sem necessidade de falar.

As representações dos homens e das mulheres acerca dos elos fundadores do grupo pareciam divergir no que toca a “realidade” desta cena. A conjugalidade encenada pela dança-ação era uma conjugalidade efetiva ou uma pura encenação? Que relação havia entre a dança-ação e a dança-grupo? A dança-grupo decalcava ou recalca a dança-ação, que encenava a constituição de pares? Dançar a conjugalidade cabia a quem tivesse uma ascendência ou uma descendência em comum? Qual o regime de verdade desta encenação erótica? Enfim, em que temporalidade se inscrevia? O espanto, a incredulidade e o embaraço com que o meu primeiro interlocutor reagiu à minha pergunta – se as damas seriam as esposas – tocava nesta tensão entre literalismo e simulação própria da dança. E, ao mesmo tempo, entre a dança do tempo passado e a do tempo presente. Diante destes dados heterogêneos e destas aparentes discrepâncias, parece necessário distinguir analiticamente três planos: um plano representacional, um plano organizacional e, por fim, um plano simbólico-mitológico.

O plano representacional é transparente: a rebita encena a conjugalidade. O plano organizacional atual tende a contradizer o plano representacional. As damas, hoje em dia, são tudo menos esposas. Mais exatamente, são o antônimo estrutural das esposas: “são irmãs, sobrinhas”. Visto nestes termos, o plano organizacional constitui uma inversão do plano representacional. A dança-grupo é governada por um princípio relacional inverso ao princípio relacional que domina a dança-ação. Esta contradição (e a reação emocional que despertou) evoca um fenômeno de condensação, tal como entendida nos estudos consagrados ao ritual, enquanto tendência para recompor traços antinômicos.⁵²

Se a organização atual invertia a representação, podia acontecer que as coisas não tivessem sido sempre assim. As narrativas de fundação referentes ao grupo evocam uma época em que havia pares conjugais. Tia F. fazia questão de assinalar a real presença de casais na geração dos fundadores. A rebita poderia, inclusive, no passado, ter criado novos pares, religando-se a alianças efetivamente ocorridas entre os membros.⁵³ Nesta narrativa de fundação, a rebita-grupo parecia adquirir traços de uma história convencionalmente atribuída à rebita-gênero.

As histórias de fundação do gênero rebita apresentadas pelos folcloristas falam, de fato, de uma época em que os bailes de rebita eram, com muita verossimilhança, um contexto efetivo de formação potencial de casais, inclusive interétnicos. Nesses bailes oitocentistas, homens envergando smoking, eventualmente europeus, iam para bailes onde encontravam mulheres locais produzidas

⁵² Houseman e Severi, 2009.

⁵³ Para um exemplo comparativo da função de reorientação das alianças matrimoniais num ritual de inversão, veja-se a análise do *naven* acima referida.

para a festa. Ao falar da história da “dança”, os membros dos Novatos da Ilha se referiam à história do grupo.⁵⁴ Entretanto, a história do grupo vinha a adquirir propriedades características da rebita-gênero como dança ligada à conjugalidade e à combinação de casais, inclusive interétnica – Ti Malanha, por exemplo, é filho de um homem de Cabinda e de uma mulher da Ilha. As declarações de Ti L. (“assim era antigamente”) eram paradigmáticas neste sentido, porque não se referiam explicitamente ao grupo e à sua fundação, mas sim a um “antigamente” dotado de um alcance potencialmente mais abrangente. “Antigamente” a dança era um negócio de casais (o que não é o caso atual, na medida em que as damas hoje são “irmãs e sobrinhas”).

Voltemos a este antônimo relacional. O laço conjugal e a relação entre irmãos de sexo oposto estariam em concorrência simbólica na representação da fundação da dança (grupo). Mais uma vez, a história do grupo parece se configurar como uma miniatura exemplar de um conto fundacional mais abrangente: de um lado, um par de irmãos e a sua mãe, do outro, um par conjugal e a sua descendência. Duas histórias antônimas eram evocadas por esta oposição: uma história narrada em termos de descendência e germanidade, de um lado, e uma história narrada em termos de conjugalidade, do outro. Os homens adotavam a primeira perspectiva, enquanto as mulheres destacavam a segunda. Como interpretar esta divergência baseada no gênero na representação do princípio relacional dominante?

Ambos os relatos, entretanto, destacavam o papel de um par sexuado na fundação. A descontinuidade de gênero dentro de um par seria o denominador comum das histórias de fundação. Assim reformulados, os contos de origem apresentam um interesse renovado. Um par sexuado que se faz, se desfaz e se recompõe, é o fulcro simbólico da dança-ação. O par sexuado tem a ver com a dança enquanto representação *e* com a dança enquanto grupo. A descontinuidade de gênero dentro de um par seria o átomo comum nestes dois planos, representacional e organizacional. A figura relacional em torno da qual a dança se constrói é a figura de um par heterossexual. Ao longo da dança, o par se desfaz, se refaz, se reconstitui. Com as mãos dadas, em *roda*, os dançarinos dão *semba* à pessoa à direita e, a seguir, à pessoa à esquerda. Os dançarinos entram em cena aos pares e saem aos pares, pouco importa que se trate do mesmo ou de outro parceiro. Aquilo que se procura decididamente evitar é que dois queiram dar *semba* a um e que um outro, em consequência, fique sem par. Todas as instruções preventivas visam evitar o risco de ficar a três ou ficar só.

Antes de ser sexuado, o que se apresenta na rebita é um *par*. Esta observação nos conduz a olhar uma simbologia cultural mais abrangente: a da gemelaridade. O núcleo do simbolismo dos gêmeos, tal como é concebido na área cultural kimbundu, é, precisamente como na rebita, a ideia da

⁵⁴ Cabe aqui notar como as pessoas pensam menos em abstrato (a rebita gênero) do que em concreto (a rebita grupo). Quando questionadas sobre a história da rebita, as pessoas contam a história do grupo. A rebita para elas é o grupo de rebita.

recomposição constante de um par. Toda a atividade ritual em torno dos gêmeos (*jingongo*) visa harmonizar a tensão entre a unidade e a duplicidade (Coelho, 1987). Seres abençoados, mas também temidos, não devem vir a constituir dois sujeitos distintos. O simbolismo dos gêmeos tem tudo a ver com esta tensão constante que visa evitar que, em algum momento, eles se encontrem distintos e separados.



Composição e recomposição: o cavalheiro dá *semba* na dama à sua direita e depois na dama à sua esquerda.

Dentro das combinações gemelares, o par de gêmeos sexualmente diferenciados requer uma atenção ritual particular. O caráter sexuado relança e revitaliza todo o simbolismo e todo o ritualismo que rege a gemelaridade. Em homenagem a um casal de gêmeos de sexo oposto, se realiza um casamento simbólico, celebrado com um “festim” baseado na oblação ritual de alimentos e bebidas (Santos Sousa, 1970: 8).⁵⁵ Se o ritualismo dos gêmeos visa reunir o que por natureza deve estar unido, o par sexuado é um *locus* específico desta figura de dois-um, que a tradição kimbundu aborda por meio deste ritual de casamento simbólico, como se o casamento fosse o melhor agenciamento relacional para lidar de maneira pacificadora com a diferenciação sexual. Sob este aspecto, o caráter sexuado representa uma intensificação da figura gemelar enquanto figura paradoxal. Acrescenta-se, de fato, um plano ulterior de condensação.

Devido a essa ligação que lhes é consubstancial com a tensão e com o trabalho de recomposição constante, os gêmeos têm, no simbolismo local, uma função de destaque na prevenção dos conflitos. O nascimento de gêmeos impõe que entre os pais não haja conflito (Coelho, 1987: 203). Seres tendencialmente benéficos, mas temidos, os gêmeos devem ser recebidos em lares tranquilos, onde haja paz. Entre os pais dos gêmeos tem que haver harmonia, caso contrário as consequências seriam nefastas. Os gêmeos acabam, assim, cumprindo uma função fundamental na resolução dos

⁵⁵ Este casamento simbólico vem complicar o respectivo casamento efetivo, que deve ser preparado com procedimentos rituais específicos, sempre baseados na oblação alimentar (Coelho, 1987: 372). Estes festins são destinados à entidade Lemba, que tutela a procriação (*Idem*: 380). Sobre Lemba, veja-se Ribas ([1989] 2009: 199).

conflitos (*Idem*: 325). Esta característica de pacificadores, primeiramente dos seus pais, aproxima os gêmeos a Ngonga, espírito tutelar que traz harmonia ao lar (*Idem*: 370).

Mamã bessangana e... homens em smoking

Toda a estrutura coreográfica da dança trabalha em prol da manutenção constante da figura do par sexuado que se compõe e se recompõe. A manutenção deste átomo relacional parece conservar uma qualidade axiológica singular. Entretanto, esta interpretação simbólica baseada na dimensão coreográfica da dança parece incompleta se não se articular com um outro elemento basilar da representação. E os homens em smoking? As damas são mamãs bessangana, os homens vestem smoking. A rebita apresenta a visão de uma sociedade que se recompõe por meio da união de mulheres locais e homens [representados como] brancos. A literatura folclórica insiste na literalidade desta imagem encenada. Mário Antônio Fernandes de Oliveira identifica, assim, na rebita, uma dança exemplar da sociedade crioula. Nas suas palavras, nada melhor que a *massemba* para expressar o caráter harmonioso desta integração “salão-terreiro” (Fernandes de Oliveira, 1968: 40), já testemunhada em meados do século XIX (Omboni, 1846).

Que a rebita seja uma expressão histórica da harmonia da sociedade crioula é algo duvidoso. De qualquer forma, essa questão foge ao foco da nossa análise. O que parece inegável é que uma sociedade harmoniosa, ou, melhor, as condições de uma sociabilidade harmoniosa, constituem o fulcro da representação. A harmonia não é dada. Pelo contrário, é sabiamente construída através de procedimentos bem específicos. A relação “salão-terreiro” (se é disso que se trata) não é harmoniosa em si, mas torna-se objeto de uma harmonização simbólica. Assim interpretada, a rebita é a representação da domesticação do contato com o estrangeiro.

Ao longo da dança vai se tornando claro como é que essa harmonização se alcança. O primeiro postulado para o sucesso é que homens e mulheres estejam em número par. Depois de se apresentarem ao público, a dama e o cavalheiro que estão nos extremos puxam os dois cabos da fila para fechar a roda. Esta disposição espacial se configura como um dispositivo proxêmico essencial, que coloca a ação encenada “entre aspas”, ressignificando a ação que acontece no interior na roda e conferindo-lhe uma qualidade especial.⁵⁶

Antes de fechar a roda, as mulheres se destacam da fila dos dançarinos. Convidadas pelo comandante, executam um solo bastante singular: debruçando-se a revistar entre os seus volumosos panos, levantam-se para enfim mostrar... a “toalha”. Esta visão, em que nem um centímetro quadrado

⁵⁶ O uso do “posticho”, das perucas, elemento dissonante no traje à bessangana normalmente usado pelas damas do grupo na sua vida cerimonial, pode ser lido como parte do trabalho de enfatizar do caráter especial da encenação.

de pele se vê, exalta o público. A cena parece alusiva a algo que era erótico “no tempo das avós” e contribui substancialmente para conferir um estatuto especial à encenação: “é algo que aconteceu *no tempo das nossas avós*” (referência a um passado suficientemente remoto para se tornar genérico). Os panos são uma cortina que se abre para o espetáculo que segue, cujo protagonista implícito são os ventres das avós. A atitude de cumplicidade do público que assiste é inequívoca acerca da leitura erótica da representação.⁵⁷

O número conclusivo da dança cumpre um papel de complexificação do registro até então estabelecido. O que se encena na conclusão é um jocoso jogo de forças entre damas e cavalheiros, entre homens e mulheres. Se cada *semba* evidencia um esforço bem simétrico de damas e cavalheiros, no final do número os cavalheiros conduzem ativamente uma dança de braços dados com a própria dama, que empurram com *sembas* para fora de cena. No palco permanece um único par, cuja exibição reproduz o jocoso confronto anterior, mudando, porém, o final. O par é formado pela mais jovem das dançarinas, uma mulher de trinta anos alta e roliça, e o mais franzino dos dançarinos, que é também o mais velho do grupo. Para poder dar *semba* à altura certa, o cavalheiro, baixinho, mas agilíssimo, apesar da venerável idade, tem que pular. Em um último supremo esforço, o dançarino pula no colo da dama. Nesta posição, ela o carrega para fora de cena, em ambiente de exaltação geral. Este número final lança mão da ironia. A diminuição de um homem valente, ou o agigantamento da mulher, marca uma espécie de jocosa vitória final do princípio feminino. Não são mais os homens que conduzem a dança, mas uma mulher poderosa.

A domesticação do branco é mediada por uma dimensão erótico-conjugal. Se compor e recompor um par sexuada no molde do casamento tem uma função seminal na prevenção do conflito, a evolução traçada ao longo do número acrescenta uma dimensão teleológica. A recomposição social harmoniosa acontece no abrigo dos ventres femininos. Como uma história contada do ponto de vista do verdadeiro vencedor, o princípio matrilinear é reafirmado. Os brancos são reconfigurados como maridos de poderosas mães bessanganas.⁵⁸

Esses homens representados como brancos são objeto de um processamento simbólico teleologicamente orientado à sua incorporação por meio do erotismo. Potencialmente perigosos,⁵⁹ são tratados de maneira a se tornarem inócuos. O fenômeno, que do ponto de vista da historiografia

⁵⁷ Veja-se bem, em nenhum momento esta explicitação acontece da parte dos protagonistas da dança.

⁵⁸ A vingança simbólica representada por semelhantes reconfigurações do branco em posição de auxiliar é bastante conhecida na literatura antropológica (Severi, 2000; Stoller, 1985). A cooptação divinatória e terapêutica de espíritos de brancos, os santos (*cf.* capítulo VI), é pouquíssimo documentada. A arte angolana também apresenta casos semelhantes. Embora a exata função desses objetos seja pouco conhecida, a arte angolana conta com objetos rituais que representam brancos, como por exemplo a representação de um *funante* (“comerciante sertanejo”) à guarda do Museu da Ciência da Universidade de Coimbra, coletada por Alfredo Rego, no começo do século XX, na região do Songo (atual Província do Uíge).

⁵⁹ Nesta chave pode ser interpretada a ausência em cena de outros tipos de figuras masculinas, como se os homens locais tivessem sido postos fora de cena.

européia é visto como uma miscigenação ao serviço da penetração colonial, na rebita parece ser ressignificado como uma estratégia matrilinear local de incorporar os estrangeiros enquanto maridos.

O smoking não faz o branco

A ideia de que os cavalheiros da rebita sejam brancos, embora completamente ausente da representação dos praticantes atuais,⁶⁰ é um literalismo interpretativo corrente na literatura folclórica. Antes de ser uma indumentária distinta, o smoking é primeiramente roupa de branco.

Por meio dessa caracterização dos homens como brancos se produz, ao mesmo tempo, uma figura exemplar de estrangeiro. Assim reformulada, a rebita representa, primeiramente, a conjugalidade de mulheres locais com estrangeiros. A cooptação dos brancos pode ser vista como uma variante específica, particularmente exemplar, de uma práxis mais abrangente, amplamente difundida na Ilha, de incorporação dos estrangeiros enquanto maridos (*cf.* capítulo II).

Sem nunca ser explicitada como fulcro da representação dançada, a ideia da conjugalidade de mulheres autóctones com estrangeiros era particularmente saliente para os membros do grupo de rebita. De fato, muitos dos seus componentes tinham na sua genealogia antepassados masculinos (o pai ou um avô) procedentes das regiões do Norte, que tinham vindo para a Ilha e ali tinham se juntado com mulheres locais. A dança que evocava o papel conjugal de homens implicitamente representados como brancos ia de par com a narração concreta, no seio do grupo, da origem estrangeira dos cônjuges das suas mães e avós. A encenação replicava – certo, de maneira distorcida – algo que realmente ocorrera na geração ascendente dos protagonistas atuais. Foi justamente na rebita, ouvindo as histórias familiares dos membros, que me dera conta claramente da incidência e da relevância histórica da conjugalidade de mulheres locais com africanos de outras regiões.

Outros detalhes da performance, de natureza semântica, ressoavam com esta outra face da Ilha, como por exemplo a letra de uma das peças mestras do repertório cantado do grupo, que relatava a história da lavadeira Maria João, que largou o Zé e amigou o bailundu. A história de Maria João “filha da terra” evocava uma abertura muito particular para com o estrangeiro. Fazia alusão àquilo que quase aparecia como uma propensão para os estrangeiros, que parecia assentar em uma espécie de fascinação. Basta lembrar a representação dos tripulantes de outro tempo, da sua capacidade de cativarem as mulheres com os objetos que traziam do mundo afora, fato que

⁶⁰ Se a encenação assenta na indumentária, vale destacar que na sua vida cerimonial, homens e mulheres do grupo de rebita lançam mão do mesmo traje que usam nas apresentações de rebita. Em ocasiões de cerimónia os cavalheiros da rebita vestem smoking. Aquele que vestem em cena é o seu próprio smoking. As damas em cena usam todas o mesmo tipo de pano, que lhes foi fornecido pelo grupo e que vestem apenas nas apresentações de dança, enquanto nas ocasiões cerimoniais não relacionadas com a dança vestem à bessangana usando os seus próprios conjuntos de panos.

levaria as mulheres a preferi-los aos pescadores, mais ricos, porém, mais provincianos.⁶¹ Abrindo mão dos benefícios de “manter” um rico pescador local, bem frequentemente propenso à poligamia, as mulheres seriam cativadas pelos tripulantes que desciam fardados dos navios de longo curso. No limite, em contradição com uma lógica de preservação do capital socioeconômico, Maria João “filha da terra” larga Zé e *amiga* o bailundu, pseudo-etnônimo pelo qual no tempo colonial eram designados os trabalhadores interioranos a contrato.⁶²

Associados a esta história de contato interétnico intra-africano, atravessada pela mobilidade forçada, os homens em smoking parecem menos uma simples alegoria do branco do que uma imagem condensada de várias modalidades de ser estrangeiro,⁶³ todas salientes em termos de memória. Se a rebita encena a união de mulheres locais com homens caracterizados-como-branco e distintos, esses brancos parecem constituir menos brancos distintos propriamente ditos do que sujeitos complexos,⁶⁴ que reúnem indícios históricos paradoxais (colonização *versus* escravidão; brancura *versus* cor negra).

Mas esta complexidade não parece assentar apenas na captação de indícios históricos contraditórios. Essas figuras complexificadas mediante referências históricas contraditórias parecem se inscrever em uma dimensão simbólica subjacente. No capítulo anterior já vimos como os santos, entes associados às transmissões de pai para filho (Duarte de Carvalho, 1989: 266), são representados como brancos. A clareza e a elegância são também propriedades da representação dos gênios da natureza (Coelho, 1987: 211).⁶⁵ Nestas propriedades assentam as semelhanças entre santos e gênios.⁶⁶

Estamos perante um complexo simbólico que abarca a brancura, a conjugalidade e o deslocamento. Quer se trate de entes com os quais se “pega amizade” pela passagem em certos lugares, ou recebidos do genitor e destinados (ao contrário dos kalundus) a não serem transmitidos (Duarte de Carvalho, 1989: 267), estamos no domínio simbólico e relacional que é referido pela noção de *amizade* (cf. capítulo VI).

⁶¹ Cf. capítulo II: “Pescador tinha poder econômico, tripulante conhecia o mundo e as mulheres ficavam cativadas. Desciam de farda, tinham acesso às coisas e às modas do estrangeiro, de Portugal, do Brasil...” (Ti L.).

⁶² Birmingham, 1991: 426; cf. capítulo I.

⁶³ Entre estas pode, inclusive, haver – historicamente falando – a condição de condenado branco: “Condenado sai de longe, de distante para vir trabalhar, tanto faz a cor” (Tia L. 7/1/2014), cf. capítulo II.

⁶⁴ Sobre a noção de sujeito complexo, fundado na combinação de traços contraditórios como “*eu-memória*”, veja-se Severi (2004: 192). Sobre a noção mais abrangente de condensação enquanto prerrogativa da ação ritual, veja-se Houseman e Severi (1994).

⁶⁵ No plateau do interior de Luanda se diz que os antigos mantinham boas relações com os gênios *ituta* (aquelas que na Ilha são ditas kyandas de terra) e esses lhes apareciam muito bem vestidos, em branco (Coelho, 1987: 211).

⁶⁶ Ao longo de todo o trabalho citado, Coelho nos informa da estreita ligação simbólica entre gênios e gêmeos, a cujo simbolismo de pacificação do conflito aludimos anteriormente (*Idem*).

Se toda a fluidez taxonômica no campo ontológico⁶⁷ tende a ser resolvida em termos axiológicos, o verbo “amigar” marca um domínio relacional conotado em termos eminentemente positivos. Usado tanto para referir a relação com santos e sereias, como para referir a conjugalidade entre humanos, com particular ênfase nas relações com os estrangeiros, amigar é uma configuração relacional investida de uma conotação axiológica particularmente positiva. Da mesma forma que se aventurando em determinados lugares alguém se expõe à amizade de sereia (versão exemplar, no campo espiritual, da relação amistosa),⁶⁸ assim os homens que chegam à Ilha são amigados pelas mulheres. Amizade designa a captura erótica e fecundante de que é objeto quem se aventura em determinados lugares. Na sua dupla vertente socio-histórica e simbólico-ontológica, esta noção indica uma configuração relacional inovadora e promissora.

A rebita parece representar performativamente a natureza da relação amistosa. Ao compor uma visão harmoniosa de bessanganas e homens em smoking, a dança performa a amizade lançando mão tanto de evocações históricas, como de um simbolismo subjacente. Essas evocações simbólicas se tornam úteis para ilustrar um conteúdo axiológico.

Sob este aspecto, a conjugalidade com o estrangeiro, exemplificada através da imagem do branco, é menos uma alegoria histórica do que uma representação normativa tocante à exogamia. Antes de ser versão de um caso específico, historicamente possível, de opção exogâmica, os homens em smoking são uma representação axiológica. Se na área cultural kimbundu compete aos gênios vigiar o respeito do princípio exogâmico,⁶⁹ esses homens, bem vestido, dotados de um ar de brancura que é característica dos gênios, são uma imagem simbolicamente rica. Na rebita, a encenação de conjugalidade com o branco é a visão de uma sociedade que aposta na hipervalorização da exogamia e representa a relação interespecífica que se estabelece com as sereias como a sua versão mais conseguida.

Conclusão

O questionamento de partida deste capítulo foi a relação entre a conjugalidade tal qual emerge na rebita enquanto representação e a conjugalidade referente à dança-grupo. Este questionamento inicial surgia a partir de alguns dados discursivos, nos quais a conjugalidade aparecia de maneira contraditória nas narrativas de fundação de diversos componentes do grupo.

⁶⁷ A saber entre santos e sereias.

⁶⁸ Para a noção de exemplaridade como instrumento de resolução de anomalias taxonômicas, veja-se Sperber (1975).

⁶⁹ No contexto kimbundu, Virgílio Coelho (1987: 255) destacou a estreita ligação simbólica entre gênios da natureza e regras exogâmicas. No Calumbo, a cinquenta quilómetros de Luanda, o incesto é sancionado justamente pelos gênios da natureza.

Ao longo do capítulo, procurou-se compreender melhor o estatuto da conjugalidade: seria algo meramente limitado à dimensão da representação? Ou seria também algo referente à organização? Se referiria, enfim, a algo mais abrangente que ultrapassava no espaço e no tempo quer a encenação concreta quer o grupo da rebita? A controvérsia tocava precisamente o estatuto literal ou, ao contrário, categoricamente impossível da conjugalidade entre os componentes.

Num primeiro nível de análise, a questão podia ser abordada sociologicamente numa perspectiva diacrônica. No seu começo o grupo poderia ter sido formado por casais. O fato dos membros da geração atual serem descendentes dos antigos fundadores viria a reduzir seriamente a possibilidade de relações conjugais dentro do grupo. A dança-prática exibia a conjugalidade, mas o fazia por meio de pessoas entre as quais não só esse laço era ausente, como era dificilmente realizável. Entre parentesco e alianças já realizadas se constatava uma densidade relacional que deixava pouco espaço para a realização de casamentos efetivos. Na representação dos cavalheiros, as damas eram parentes no sentido mais autêntico do termo. Eram irmãs, sobrinhas. No plano concreto, havia também primas e cunhadas. Embora as concepções modernas não vejam com bons olhos casamentos nesses âmbitos,⁷⁰ em um tempo ainda recente eles estavam longe de ser inusitados na Ilha. O casamento com o cônjuge do familiar falecido (levirato e sororato), designado *lundulamento*, por exemplo, era uma prática corrente, que densificava ulteriormente o tecido relacional.⁷¹

Aqui na Ilha é tudo parente. Isso também por causa do lundular. Para não deixar fugir a mulher (C., 22/1/2014).

⁷⁰ Duarte de Carvalho observa que a terminologia de parentesco muxiluanda “apenas se distingue da portuguesa na medida em que os filhos dos «primos-como-irmãos», filhos dos germanos do pai ou da mãe, indistintamente da lateralidade ou sexo, são chamados sobrinhos e os filhos destes netos (Duarte de Carvalho, 1989: 215). O autor destaca como os melhores casamentos são realizados em um âmbito que qualifica “endógeno”, mas não desenvolve este assunto (*Idem*: 223). Coelho apresenta dados interessantes relativos à região do Calumbo, onde atesta termos diferenciados para os primos paralelos e primos cruzados. Os primos paralelos são ditos *jipange*, os primos cruzados são ditos *ndandu*. Os primos paralelos funcionam como germanos e as relações entre eles podem ser tensas. Isto se deve especialmente à hierarquia que vigora entre irmãos mais velhos e cadetes. O tom afetivo entre primos cruzados, ao contrário, é amistoso, tanto que os *ndandu* são frequentemente chamados, mais simplesmente, *kamba*, que significa “amigos”. Quando são de sexo oposto, os primos cruzados se chamam reciprocamente *mulumyami* (marido meu) ou *mukajyami* (minha mulher), termos que levam o autor a supor que em um tempo mais antigo, anterior à penetração do catolicismo, fossem cônjuges preferenciais (*Idem*: 125).

⁷¹ Na região do Calumbo, quando um chefe de família morre deixando crianças pequenas, é o seu irmão mais velho que herda os seus “bens, entre os quais a esposa” (Coelho, 1987: 108). Esta prática é designada *hunde*. Uma esposa chama *mulumyami* (marido meu) a todos os cunhados mais velhos que ela, porque, em caso de falecimento do marido, estes realmente poderiam vir a substituí-lo (*Idem*: 130). O contrário nunca se verifica. Uma mulher falecida nunca será substituída por uma das irmãs (*Ibidem*). Ao longo da minha pesquisa, cruzei um dado que desmente a validade desta última regra no que toca à Ilha. A morte de uma mulher, a sua tia “migou o marido da sobrinha”. Os meus interlocutores afirmaram o caráter simétrico desta prática: “herdar a irmã da falecida mulher ou o irmão do falecido marido é um modo para fazer com que a herança não vai longe” (L., 17/1/14). A função desta prática é explicada em termos hereditários, entretanto o mesmo interlocutor continua: “É tradição, hoje qualquer um arranca” (L., 17/1/14). O termo *hunde* é também empregado na Ilha, mas é mais comum ouvir a sua versão aportuguesada, “lundulamento”, frequentemente traduzido com “empurrar”. Duarte de Carvalho atesta práticas de transmissão dos bens entre os axiluanda. A morte de um homem, os seus bens irão para os seus irmãos, com preferência para os germanos. Os seus filhos, ao contrário, serão incorporados no parentesco da mãe deles. O autor, entretanto, não faz referência ao lundulamento.

Assim me explicou um dos cavalheiros da rebita, ao enumerar os membros da rebita que “lhe pertenciam”. O lundulamento (*hunde*), dispositivo funcional para a reprodução de vantajosos agenciamentos produtivos complementares entre homens pescadores e mulheres peixeiras (fundamentais na conservação de um relativo privilégio econômico das comunidades piscatórias no seio da população negra luandense),⁷² pode ser considerado uma instituição-chave na manutenção de uma identidade diferenciada dos pescadores. As relações existentes entre os membros reduziam as possibilidades conjugais fora do âmbito dos parentes, mas não as anulavam.

Entretanto, não era por aí que deveria se desenvolver a análise. Todos os participantes ou estavam casados fora da rebita, ou já não tinham interesse em casar novamente, muito menos no grupo. Outros elementos das representações contraditórias do estatuto da conjugalidade na dança eram mais interessantes, começando pelo fato de elas diferirem entre homens e mulheres. Eram os homens que destacavam os laços de filiação,⁷³ enquanto as mulheres destacavam a conjugalidade como dimensão relacional fundadora. Parafraseando Marilyn Strathern (1988: 71), a diferença sexuada era um modelo de oposição sobre o qual assentavam oposições de outra natureza, mais especificadamente duas ideias acerca da fundação do grupo: onde os homens destacavam o papel de dois irmãos (irmão e irmã), as mulheres destacavam um par conjugal. As narrativas masculinas e femininas opunham dois átomos relacionais primordiais. Assim reinterpretadas, as narrativas de fundação saíam do quadro histórico, para se inscreverem em um campo mais propriamente mitológico. A história do grupo parecia um pretexto exemplar para uma narrativa mais abrangente de outra natureza.

Mais exatamente, enquanto os homens evocam um mito matrilinear avuncular, que parece se inscrever em uma auto-representação étnica kimbundu mais profunda,⁷⁴ as mulheres evocam uma história de fundação baseada na conjugalidade. A visão em termos de conjugalidade era estritamente associada com a ideia de uma conjugalidade voltada à união com homens representados como estrangeiros. Esta conjugalidade com o estrangeiro, veiculada por intermédio da representação do branco, parecia se inscrever menos em uma temporalidade mítica do que em uma dimensão de memória. A conjugalidade entre mulheres locais e homens brancos pertencia mais à vulgata folclórica sobre a rebita enquanto gênero do que à história dos Novatos. Entre as damas do grupo, a conjugalidade de mulheres locais com estrangeiros ressoava na sua própria memória. De fato, no grupo se registrava uma concentração significativa de pessoas cujos antepassados masculinos provenientes do Norte tinham se juntado com mulheres locais (*cf.* capítulo II). Esta narração da

⁷² Birmingham, 1991: 426.

⁷³ Coelho destaca como no Calumbo são especialmente os homens a insistir nos laços que os unem com “a irmã da mesma barriga” e com os filhos e filhas dela (Coelho, 1987: 106).

⁷⁴ Narra o mito que os ambundu são os descendentes do Ngola, através da sua irmã, Samba (Miller, 1971: 212, *in* Coelho, 1987).

origem nortista do pai ou de um avô ecoava com a representação própria da dança, que encena a incorporação marital dos estrangeiros e, por isso, o da rebita constituía um contexto particularmente fértil para estas narrações da origem estrangeira dos próprios ascendentes masculinos.

A oposição entre a representação masculina e a representação feminina parece então se desdobrar em uma oposição entre os estatutos das respectivas narrativas: mitológica e condensada, de um lado, memorial e literal, do outro.

A rebita falava, efetivamente, de uma vivência histórica do potencial da união com estrangeiros. Os seus membros eram testemunhos vivos desse potencial. A união de pessoas de origem diferente era representada na dança como o veículo de uma recomposição social inovadora e bem-sucedida.

Mas a encenação da conjugalidade com o estrangeiro, eventualmente branco, não se esgotava numa alegoria histórica em que a união com os estrangeiros fora um instrumento, quer de prevenção do conflito, quer de refundação de uma sociedade secularmente perturbada pela mobilidade forçada dos homens. A rebita não era uma simples alegoria da vocação histórica de recomposição societal através dos ventres das mulheres.

A conjugalidade encenada na rebita encerrava um tom axiológico e normativo. Ao mesmo tempo que evocava uma narrativa histórica, constituía uma representação normativa que afirmava a exogamia como modelo paradigmático da sociabilidade desejada e desejável. Da memória se passava então a uma dimensão simbólica e aos fundamentos basilares da vida em sociedade.⁷⁵ Nesta perspectiva, os homens brancos, antes de serem um caso específico, historicamente possível, de opção exogâmica, eram uma imagem simbolicamente rica. Estes homens, bem vestidos e com um ar de brancura característico dos gênios, parecem representar menos brancos concretos que figuras simbólicas que vigiam o princípio exogâmico.

⁷⁵ Os interditos matrimoniais, e, em geral, os interditos que regulam a vida sexual, recebem um nome específico entre as gentes de fala kimbundu. São estes interditos, chamados *kikola*, o mais importante dos quais é do incesto, *kilawu*, que regulam a vida coletiva (Coelho, 1987: 262). Acrescentam-se a estes os interditos de tipo *kijila*, que regulam a vida individual e a harmonia entre as componentes da pessoa. O que é mais significativo é que a violação dos interditos de tipo *kikola* contraria os *ituta*, os gênios da natureza. São os *ituta*, representados como brancos e bem vestidos, que punem as transgressões dos interditos de tipo *kikola* (*Idem*: 262).

CONCLUSÃO



“Dança estrutura”. Estandarte do grupo carnavalesco da Ilha, vencedor do carnaval 2017. Fonte : direta TPA 1 março 2017.

O objeto desta tese é um circuito de práticas dançadas alimentado pela circulação de pessoas, em particular mulheres. Este circuito se divide em três danças: a dança carnavalesca, a dança de xinguilamento associada às oferendas aos agentes do mar e a rebita. As três danças estudadas se referem à Ilha de Luanda. Pela sua especificidade geográfica, histórica e cultural, os habitantes deste cordão litoral chamado Ilha são considerados e se consideram diferentes da restante população da cidade de Luanda. O questionamento central, que se foi aperfeiçoando no decurso da análise dos dados, é “que relações são dadas a ver nas danças e como se articulam?”. Este questionamento subordina um segundo, indiretamente desenvolvido ao longo de todo o trabalho: “qual a natureza da especificidade dessa população territorialmente inscrita?”.

Da dança às lógicas relacionais

Seguindo a sugestão oferecida pelo duplo sentido local da palavra “dança”, que significa tanto a dança-ação como o grupo que a realiza, o ponto de partida conceitual da tese se desdobra a partir da separação analítica entre um plano da representação (o que a dança mostra, o que evoca, os significados que lhe são atribuídos) e um plano da participação (ou os princípios relacionais que aglutinam os participantes de um grupo de dança).¹ A desarticulação da dança nestes dois planos apresenta múltiplas vantagens. Os dois planos se tornam duas entradas teóricas, metodológicas e de observação. O estudo da dança pode se desenvolver na análise simbólica das imagens que ela produz

¹ Assim desarticulada, em elementos simbólicos e imagéticos, de um lado, e organizacionais, do outro, a dança se torna uma modalidade de ação comparável a outras modalidades de ação que foram abordadas segundo este procedimento analítico, nomeadamente o ritual (Houseman e Severi, 1994).

ou suscita e na relação mais ou menos reflexiva que os atores têm com elas. E, na medida em que as danças-grupos constituem uma amostra social, o estudo de danças-enquanto-grupos faz com que uma pesquisa sobre a dança seja também uma pesquisa sobre a organização social e as várias lógicas que a atravessam. As danças-enquanto-grupos (*cf.* capítulo I) são uma amostra particularmente significativa na medida que não são o fruto de uma escolha do pesquisador, mas sim da ação dos próprios atores no campo social.² A escolha de um grupo de dança como âmbito de investigação é a adoção de um critério de restrição do social que os próprios atores põem em prática. As danças de fato se autoconstroem. As afiliações ao grupo respondem a lógicas precisas. A articulação das danças, por sua vez, responde a uma lógica precisa. Assim reformuladas, as danças são um âmbito empírico particularmente fecundo para a investigação de lógicas relacionais que organizam o contexto estudado. As danças são relacionalidade em ação.

Dança, dançarinos

O duplo sentido do termo dança, tal como é utilizado pelos próprios atores, tem algumas implicações. A noção de dança, tal como é entendida na nossa linguagem corrente, é ampliada do corpo individual ao grupo.³ A insuficiência da limitação da dança ao corpo individual foi a principal razão que me conduziu a não optar por abordagens fenomenológicas. O caso luandense mostra que dança é intrinsecamente social. Por isso, a dança não é susceptível de um aperfeiçoamento mediado apenas pela exercitação do corpo individual. Embora exista uma noção de competência, esta não se reduz a um tipo habilitação de um corpo individual como pode ser entendida, no estudo de outras práticas, por exemplo, por Ingold (2001). A habilidade para dançar tende a ser o resultado de habilitações de outra natureza. O caso do xinguilamento é emblemático nesse sentido. Para ser membro do grupo de xinguilamento é preciso ser, efetivamente ou potencialmente, passível de posseção pelos espíritos ancestrais *ilundu*. A ancestralidade, concretamente representada pelos espíritos hereditários, é o requisito necessário para tomar parte no xinguilamento.

Identidade

Que no contexto estudado a identidade coletiva seja de natureza eminentemente performativa (Astuti, 1995), assentando antes de tudo na prática laboral, é algo que os gêneros carnavalescos expressam muito bem.⁴ Se o gênero músico-coreográfico *semba* representa uma identidade baseada

² Parafraseando Latour (2005), danças são, antes de mais, percursos associativos.

³ Esses dados apontam para potenciais desenvolvimentos futuros semelhantes àqueles já ensaiados, por exemplo, por Gabail (2011) no campo da dança, ou por Clement (2014) e por mim (Toldo, 2007) nos jogos desportivos.

⁴ Se o trabalho de pesca já não constitui um traço prevalente do modo de vida ilhéu, que tal buscar em outras práticas como a própria dança a especificidade cultural? Se poderia dizer que os ilhéus são tais porque, entre outras coisas, dançam de uma certa forma. Ademais, a presença simultânea de vários grupos de dança e a sua interseção aponta para uma densidade relacional peculiar, susceptível de ser interpretada, por sua vez, como uma especificidade da Ilha.

na especialização profissional piscatória, dentro desse gênero *semba* cada grupo expressa uma afiliação territorial definida. O terceiro capítulo se interroga sobre os modos de produção desses territórios mais circunscritos. Se a dança-grupo é um território (bairro), o gênero partilhado é marca de um elo genealógico entre militantes de grupos de bairros diferentes. A partir do III capítulo nos damos conta de que a descendência não é irrelevante na determinação da identidade. Ela é, contudo, secundarizada, na medida em que é considerada um campo relacional problemático. O carnaval constitui uma representação eficaz da polarização axiológica que caracteriza o contexto estudado. O fato de se dançar o mesmo gênero é uma marca de identidade susceptível de ser atravessada pelo conflito. Enquanto a territorialidade é o domínio do bem que se expressa na intensificação afetiva própria do carnaval, a colateralidade é o domínio do conflito potencial.

A análise da organização social do grupo da Ilha mostra como a afinidade cumpre um papel fundamental na configuração dessa territorialidade representada como benéfica. Visto dessa perspectiva, o grupo da Ilha é formado por uma federação de antigas “casas”. No seio da comunidade piscatória, a norma virilocal produz a circulação das mulheres entre os bairros costeiros, determinando a sua afiliação aos grupos carnavalescos. Ao sancionar performativamente essas novas pertencas, o carnaval marca também fraturas. Irmãs afastadas pelas trajetórias conjugais podem se encontrar a militar em grupos diferentes e, eventualmente, rivais. A “família”, assim entendida localmente, como consanguinidade extraterritorial, é o domínio das relações difíceis. Essa consubstancialidade dispersa no espaço e, por consequência, habitualmente invisível é temida. O carnaval representa precisamente isso: a colateralidade desterritorializada como campo da competição ou mesmo do conflito. A consubstancialidade expressa pelo gênero comum se revela um espaço de tensão.

A preeminência da amizade

O caráter axiologicamente polarizado da relacionalidade local se revela de maneira particularmente clara no domínio espiritual. Este mundo decalca a relacionalidade humana ou – para dizer de outra forma – os dois universos relacionais respondem à mesma axiologia. Os tipos de relações com os agentes espirituais são axiologicamente conotados. A expressão “da geração” indica fatos hereditários vários. Os espíritos ancestrais *ilundu* são “de geração”. Estes espíritos, cuja função anti-feitiçaria sobressai, se manifestam pela doença. A linguagem comum não hesita em qualificar os espíritos como doença, cuja característica principal é a natureza transpessoal. Tipicamente, uma irmã está doente, uma outra vem a manifestar o espírito através da possessão. A cura se baseia na mobilização dos colaterais, os quais se re-unem para a ocasião, mesmo que residam longe, como campo de permutabilidade – possibilidade inscrita precisamente na sua *identidade*.

No polo axiológico oposto, “pegar amizade de sereia” indica uma eleição de tipo peculiar. As sereias manifestam a sua “simpatia”⁵ por alguns humanos fecundando-os. Mesmo que essas fecundações originem “crianças deformadas”, a eleição que testemunham constitui uma verdadeira bênção. “Amizade de sereia se apanha dos lugares que se anda”. É passando por determinados lugares que se pega a amizade de sereia, gerando filhos sereias. O mundo das sereias é assim revelador da estreita associação funcional e simbólica entre territorialidade e um tipo particular de relação – sexuada – de eleição.

A oposição axiológica que encontrámos na esfera das relações humanas resulta assim amplificada na esfera das relações com o mundo espiritual. Enquanto, os espíritos representam exemplarmente a ancestralidade como doença (cuja cura assenta em um complexo e dispendioso processo de reunião dos colaterais), a relação erótica que acontece com as sereias é tida como uma bênção.

A expressão utilizada para designar a modalidade de eleição pela sereia (“pegar amizade de”) se inscreve em um campo semântico mais abrangente, que parece dotado de grande importância no contexto local. De fato, o verbo “amigar” é também empregado para designar um tipo de relação entre humanos, uma união conjugal informal. O termo é frequentemente atestado na literatura⁶ e nas tradições orais de caráter histórico, com referência à relação que uma mulher da Ilha estabelece com um estrangeiro. Na semântica da amizade se verifica uma analogia entre estas relações humanas e as relações com as sereias. A relação com os estrangeiros acontece como a amizade de sereia. Pelo fato de se andar em certos lugares se “apanha amizade”. As relações eróticas e fecundas que as sereias estabelecem com os humanos partilham o mesmo campo semântico e a mesma qualidade axiológica destas relações amorosas ditadas pela errância. Amizade é uma relação eletiva – e não prescritiva – dotada de uma qualidade eminentemente positiva.

Se a amizade de sereia é, de certa forma, a versão exemplar da relação amistosa, a impressão que se tem é que globalmente estamos perante uma valorização das relações alteritárias. Parafraseando Viveiros de Castro (2002: 406), as relações dadas como construídas são representadas, no contexto muxiluanda, como mais desejáveis das relações construídas como dadas. Se a própria conjugalidade parece investida de uma valência particularmente positiva, na medida em que organiza a territorialidade (princípio identitário positivo, expresso de maneira emblemática nas organizações carnavalescas), a sua vertente exogâmica parece uma sua versão exemplar. A inter-especificidade da

⁵ Devo um agradecimento particular a Virgílio Coelho por ter me conduzido a observar no terreno esta qualidade axiológica daqueles a que nas suas obras chama *genii loci*.

⁶ Duarte de Carvalho, 1989: 216.

relação com as sereias é a versão mais conseguida da conjugalidade. A relação erótica e fecunda que se estabelece com as sereias encarna uma utopia relacional benfazeja.

A inversão no domínio ritual

A qualidade axiológica das configurações relacionais se correlaciona com a sua visibilidade. Na medida em que é visível e pública, a territorialidade é benfazeja. Ao contrário, a invisibilidade das relações consanguíneas extraterritoriais as torna problemáticas.

Se globalmente os ilhéus não se representam como um grupo de descendência, há, contudo, uma ocasião em que isso acontece. Essa ocasião é o *kissakelu*, a cerimônia de finalidade terapêutica em que se adquirem os espíritos ancestrais *ilundu*. Nesta reunião ritual, os co-iniciandos se constituem como grupo de descendência. Se trata de reagrupar a “família”, “nem que esteja em Malange” – como diz o interlocutor de Duarte de Carvalho (1989: 272). Por meio deste ritual enquadrável no ciclo funerário e inteligível nos termos de um segundo funeral (Hertz, 1970), o espírito, que até então se manifestava como doença, se desenvolve graças à reunião dos “seus” descendentes (*cf.* capítulo VI).

A lógica que prevalece no quotidiano é invertida no ritual. Opera aqui aquilo que Dumont definiu como o englobamento do contrário. Se no domínio quotidiano a territorialidade engloba a descendência, no domínio ritual a descendência engloba a territorialidade.⁷

O grande secretismo que envolve esta cerimônia, que nunca consegui presenciar, me conduziu no caminho de destacar a importância da dimensão axiológica na interpretação do campo relacional. Se o *kissakelu* torna visível esta consubstancialidade habitualmente invisível, mas permanece invisível ao etnógrafo, não será abusivo afirmar que os ilhéus não querem se representar enquanto grupo de descendência.

Desenvolvimentos futuros

1) Funcionamento matrimonial

Embora a endogamia seja frequentemente representada como uma das pedras angulares da especificidade muxiluanda – da qual decorreria por exemplo a eventual recorrência de traços fenotípicos assinalada por autores como Sousa e Santos (1960: 133) e Bettencourt (1965:112) – não se conhece muito das lógicas matrimoniais axiluanda, a não ser o princípio de conveniência assinalado por Birmingham, com base no qual os grandes pescadores tirariam proveito do casamento com as mulheres de famílias comerciantes e vice-versa (Birmingham, 1991 : 426). Nesse imperativo

⁷ Esta hierarquização constitui uma semelhança suplementar entre o caso muxiluanda e o caso vezo, estudado por Rita Astuti (1995). Silenciada na vida quotidiana, a genealogia se constrói no terreno ritual.

de conveniência, do qual dependeria a reprodução de capital econômico e simbólico, se inscreveria a prática, frequentemente assinalada no terreno, do *lundulamento*, isto é, o casamento com a viúva/viúvo do falecido.

Estes arranjos matrimoniais concretos – dos quais pouco ou nada se sabe e que, contudo, mereceriam uma investigação específica –, constituem, com toda probabilidade, um modo importantíssimo da produção da diferença muxiluanda. Esta leitura tornaria os axiluanda susceptíveis de ser entendidos em termos castais. Esta leitura seria interessante do ponto de vista histórico e comparatista e traria elementos muito novos para a compreensão da estratificação social, da escravidão e, também, da história dos poderes locais africanos (Tal, 1997).

Uma melhor compreensão das lógicas e das ideo-lógicas matrimoniais traria elementos de compreensão daquela que, ao longo da tese, pareceu uma tensão entre uma lógica e uma prática endogâmica e uma hipervalorização simbólica da exogamia.

2) *Das representações à memória*

Muito do que ficou escrito acerca do conteúdo imagético das danças e da relação mais ou menos reflexiva que os atores mantêm para com ele, poderia ser reformulado em termos de memória. A dança e os seus produtos imagético-textuais poderiam constituir um objeto particularmente valioso para o estudo de memórias não verbais (Shaw, 2002; Argenti, 2006). A este respeito, as singulares maneiras de combinar a fantasia e a realidade (um zorro dançando junto de rainhas ritualmente, logo realmente, capacitadas) podem ser vistas e interpretadas como um modo próprio, e particularmente saliente, de representação de conteúdos históricos, com uma latência própria do não verbal (Severi, 2005). “Gentios”, “mamãs bessanganas” que se entrechocam com homens em smoking, não podem deixar de evocar as campanhas escravagistas de conquista do interior ou a mestiçagem fundadora de uma civilização urbana. A referência escassa ou ausente da parte dos atores a estes *loci* históricos é um motivo adicional para investigar estas representações e performances não verbais.

O agenciamento de princípios relacionais é também ele susceptível de ser interrogado em termos de memória. O que significa a preeminência de valor da territorialidade e, reciprocamente, a representação da ancestralidade em termos de doença? Uma doença que vem de longe, das províncias de raiz da família? Estas orientações ideológicas podem facilmente ser interpretadas como uma memória não verbal, inscrita na própria organização social, de uma ancestralidade perturbada pela escravidão. A este respeito, especificidades tais como a assistência funerária aos sócios desempenhada pelas associações recreativas com base na dança não deixam de evocar associações recreativas e religiosas afro-americanas.

Bibliografia

AGUALUSA, J.E (1997), *Nação crioula*, Lisboa, Guia.

ALEXANDRE, V. (1991) “Portugal e a abolição do tráfico de escravos (1835-1851)”, *Análise Social*, Vol. XXVI, n.111 : 293-333.

ALEXANDRE, V. (2000) *Velho Brasil, Novas Áfricas: Portugal e o Império (1808-1975)*, Porto, Afrontamento.

ALISCH, S. – SIEGERT, N. (2013), “Grooving on Broken: Dancing War and Trauma in Angolan Kuduro”, *Art and Trauma in Africa: Representations of Reconciliation in Music, Visual Arts, Literature and Film*, BISSCHOFF, L. – VAN de PEER, S. (eds.) (2013), London, I.B. Tauris & Co: 50-68.

AMARAL, I do (1968), *Luanda – Estudo de Geografia Urbana*, Lisboa, Memórias da Junta de Investigação Ultramarinha.

AMARAL, I. de (2002), « Luanda e os seus dois arcos complexos de vulnerabilidade e risco : o das restingas e ilhas baixas e o das escarpadas abarrocadas », *Territorium. Revista de Geografia Física Aplicada no Ordenamento do Território e Gestão de Riscos Naturais*, n. 9 : 89-115.

AQUINO, P. (1998) “La mort défaite. Rites funéraires du camdomblé”, *L’Homme*, Vol. 38, n. 147 : 81-104.

AREIA, M. RODRIGUES (1985), *Les symboles divinatoires. Analyse socio-culturelle d’une technique de divination des Cokwe de l’Angola (Ngombo ya cisuka)*, Coimbra, Instituto de Antropologia.

AREIA, M. RODRIGUES (1974), *L’Angola Traditionnel. (Une introduction aux problèmes magico-religieux)*, Coimbra, Tipografia da Atlântida.

ARGENTI, N. - RÖSCHENTHALER U. (eds.) (2006), “Introduction: Between Cameroon and Cuba: Youth, slave trades and translocal memoryscapes”, *Social Anthropology*, Vol. 14, n. 1 : 33- 47.

ARGENTI, N. (2006), “Remembering the future: slavery, youth and masking in the Cameroon grassfields”. *Social Anthropology*, Vol. 14, n. 1 : 49- 69.

ARGENTI, N. – SCHRAMM, K. (eds.), (2009), *Remembering violence: anthropological perspectives on intergenerational transmission*, Oxford, Berghahn Books.

ASSIS JUNIOR, A. de (s/d.), *Dicionário de kimbundu-português, linguístico, botânico, histórico e corográfico*, Luanda, Argente Santos.

ASTUTI, R. (1995), *People of the sea. Identity and descent among the Vezo of Madagascar*, Cambridge, Cambridge University Press.

- ASTUTI, R. (2000), "Kindreds and descent groups in Madagascar", in CARSTEN, J. (2000), *Cultures of Relatedness. New approaches to the Study of Kinship*, Cambridge, Cambridge University Press: 90 - 103.
- BASSI, F. (2009), *Entre mythe et corps: les quizilas dans le Candomblé du Brésil*, Montréal, Université de Montréal, Thèse de Doctorat.
- BARRY, L. (2008), *La parenté*, Paris, Gallimard.
- BASTIDE, R. (1960), *Les religions africaines au Brésil*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BERLINER, D. – SARRÓ, R. (2007), *Learning Religion. Anthropological Approaches*, New York – Oxford, Berghahn Books.
- BERTHOMÉ, F. (2010), «Extension du domaine de la dette. Capture spirituelle et dette rituelle dans un village garifuna du Belize » (inédito).
- BETTENCOURT, J. DE SOUSA (1965), "Subsídio para o Estudo Sociológico da população de Luanda", *Boletim do Instituto de Investigação Científica de Angola*, Vol. 2, n. 1 : 83-130.
- BIRMINGHAM, D. (1966), *Trade and Conflict in Angola*, Oxford, Clarendon Press.
- BIRMINGHAM, D. (1991), "O Carnaval em Luanda", *Análise Social*, Vol. XXVI (111), (2.º) : 417-429.
- BLANES, R. – SARRÓ, R. – VIEIGAS, F. (2008) "La guerre dans la paix: ethnicité et angolité dans l'Eglise kimbanguiste de Luanda", *Politique Africaine*, n. 110: 84-101.
- BLANES, R. – SARRÓ R. (2009), "Prophetic Diasporas: Moving Religion across the Lusophone Atlantic", *African Diasporas: Journal of Transnational Africa in a Global World*, Vol. 2, n. 1: 52-72.
- BLANES – SARRÓ, (2015); "Geração, presença e memória", *Etnográfica*, Vol. 19, n. 1: 169-187.
- BLANES, R. (2011), "Unstable Biographies. The Ethnography of Memory and Historicity in an Angolan Prophetic Movement", *History and Anthropology*, Vol. 22., n. 1: 93-119.
- BLANES, R. (2014), *A Prophetic Trajectory. Ideologies of Time and Space in an Angolan Religious Movement*, Oxford & New York, Berghahn.
- BLOCH, M. (1971), *Placing the Dead. Tombs, Ancestral Villages, and Kinship Organization in Madagascar*, Cambridge, London and New York, Seminar Press.
- BLOCH, M. – PARRY, J. (1982), "Introduction: death and regeneration of life", in BLOCH, M. – PARRY, J. (1982), *Death and regeneration of life*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BLOCH, M. – PARRY, J. (1982) *Death and regeneration of life*, Cambridge, Cambridge University Press.

- BLOCH, M. (2015), « Comparer les pratiques funéraires », DELAPLACE, G. – VALENTIN F. (2015), *Le funéraire. Mémoire, protocols, monuments*, Paris, Éditions de Boccard.
- BOYER, P. (1990), *Traditions as truth and communication*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BOYER, P. (1994), *The naturalness of religious ideas*, Berkley/Los Angeles/ London, University of California Press.
- BRÁSIO, A. (1954) “História da Residência dos Padres da Companhia de Jesus”, *Monumenta Missionária Africana*, Lisboa, Agência Geral do Ultramar , Vol. IV: 546-581.
- BRIVIO, A. (2008), « “Nos grand pères achetaient des esclaves...” Le culte de Mami Tchamba au Togo et au Bénin », *Gradhiva*, n.8 : 64-79.
- BUIRE, C. – SIMETIÈRE, A. (2010), Les « désirs d’être » du hip hop à Luanda Par-delà les clichés de l’Atlantique noir, *Géographie et cultures*, n.76 :81-97.
- BUIRE, C. (2016), L’hégémonie politique à l’épreuve des musiques urbaines à Luanda, Angola, *Politique Africaine*, n.141 : 53-76.
- FU-KIAU BUNSEKI, K. (1969), *Le mukongo et le monde qui l’entourait*, Kinshasa, Office Nationale de la Recherche et du Développement.
- CANDIDO, M.P. (2011), *Fronteras de esclavización. Esclavitud, comercio e identidad em Benguela, 1780-1850*, Ciudad del México, El Colegio de México.
- CANDIDO, M.P. (2013a), “O limite ténue entre liberdade e escravidão em Benguela durante a era do comércio transatlântico”, *Afro-Ásia*, n. 47 : 239-268.
- CANDIDO, M.P. (2013b), “The Role of Brazilian-Born Agents in Benguela, 1650–1850”, *Luso-Brazilian Review*, Vol. 50, n. 1 : 53-82.
- CANDIDO, M.P. (2013c), *An African Slaving Port and the Atlantic World. Benguela and its Hinterland*, Cambridge, Cambridge, University Press.
- CARDONEGA, A. de OLIVEIRA (1972), *Historia Geral das Guerras Angolanas*, Lisboa, Agência Geral do Ultramar.
- CARDOSO, M. da COSTA LOBO (1954), *Subsidios para a história de Luanda*, Luanda, Edição do Museu de Angola.
- CARDOSO, C. A. LOPES (1972), *Os Axiluanda*, Luanda, Editorial Culturang.
- CARSTEN, J. (2000), *Cultures of Relatedness. New approaches to the Study of Kinship*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CARTRY, M (1979), « Du village à la brousse », SMITH, P. – IZARD, M. (1979), *La fonction symbolique*, Paris, Gallimard: 265-288.

CAVAZZI di MONTECUCCOLO, J. A. (1965 [1687]), *Descrição histórica dos três reinos do Congo, Matamba e Angola*, Vol.I, Lisboa, Junta de Investigação do Ultramar.

CHATELEIN, H. (1888), *Gramática elementar do kimbundu*, Genebra, Schuchardt.

CHATELEIN, H. ([1894]1964), *Contos populares d' Angola. Cinquenta contos em Quimbundo*, Lisboa, Agência Geral do Ultramar.

CIARCIA, G. (2008), “Rhétoriques et pratiques de l’inculturation. Une généalogie «morale» des mémoires de l’esclavage au Bénin”, *Gradhiva*, n. 8: 28-47.

CLEMENT, J. (2014), « Sports collectifs et cognition: quelle distribution des rôles et des techniques?», *Annales de la fondation Fyssen*, Paris, Fondation Fyssen :11-20.

COELHO, V. (1985), “Para uma radiografia do actual carnaval luandense” in COMISSÃO NACIONAL PREPARATÓRIA DO CARNAVAL DA VITÓRIA, *Carnaval da Vitória 1985 : entre a tradição e a modernidade*, Luanda, Comissão Nacional Preparatória do Carnaval da Vitória : 19-48.

COELHO, V. (1987), *La place des jumeaux dans le système religieux des ndongo (Ambundu) Angola*, Mémoire en vue de l’obtention du diplôme de l’EPHE, Paris, École Pratique des Hautes Études.

COELHO, V. (1988), *Le culte des “genies” ituta chez les ndongo (Ambundu) de la vallée du Kwanza Angola*, Mémoire de DEA, Paris, École Pratique des Hautes Études.

COELHO, V. (2010), *Os Tímúndòngò, os «génios» da natureza e o kilàmbà. Estudos sobre a sociedade e a cultura kimbùndù*, Luanda, Kilombelombe.

COELHO, V. (2010b), «*Em busca de Kábàsà!...*». *Estudos e reflexões sobre o «reino» do Ndongo*, Luanda, Kilombelombe.

COELHO, V. (2011), “*Múlèmbà : mitologia, história e cultura entre os Ákwàkimbùndù do noroeste e centro de Angola*”, *Mulemba*, Vol. I, n.1 : 69-91.

COHEN, E. (2007), *The mind possessed: The cognition of spirit possession in an Afro-Brazilian religious tradition*, New York, Oxford University Press.

COMISSÃO NACIONAL PREPARATÓRIA DO CARNAVAL DA VITÓRIA (1984), *Carnaval da Vitória. Problemas e perspectivas. Criação artística e criatividade popular*, Luanda, Comissão Nacional Preparatória do Carnaval da Vitória.

COMISSÃO NACIONAL PREPARATÓRIA DO CARNAVAL DA VITÓRIA (1985), *Carnaval da Vitória 1985 : entre a tradição e a modernidade*, Luanda, Comissão Nacional Preparatória do Carnaval da Vitória.

COMISSÃO NACIONAL PREPARATÓRIA DO CARNAVAL DA VITÓRIA (1989), *carnaval da Vitória : festa popular – tradicional por excelência* , Luanda, Comissão Nacional Preparatória do Carnaval da Vitória.

- COONEY, G. (2006), “Introduction: seeing the land from the sea” in *World Archaeology*, 35(3): 323-328.
- CORTEZ, J. (1960) « A habitação dos axiluanda », Luanda, *Mémorias e trabalhos do Instituto de Investigação Científica de Angola*, 2: 149-173.
- CORRÊA, E. A da SILVA (1937), *História de Angola*, Lisboa, Editorial Atica.
- CURTO, J.C. (1999), “The Anatomy of a Demographic Explosion : Luanda, 1844-1850” , *The International Journal of African Historical Studies*, Vol. 32, n. 2/3 : 381-405.
- DELAPLACE, G. «Introduction: incertitudes morales, régime de visibilité et vitesse de circulation des morts» in DELAPLACE, G. – VALENTIN F. (2015), *Le funéraire. Mémoire, protocols, monuments*, Paris, Éditions de Boccard : 11-23.
- DELGADO, R. (197-), *História de Angola*, Lisboa, Banco de Angola.
- DESCOLA, P. (2005), *Par-delà de la Nature et de la Culture*, Paris, Gallimard.
- DESPRET, V. (2014), «Les morts utiles», *Terrain*, n. 62 : 4-23.
- DIAS, J. (1976), “Black Chiefs, White Traders and Colonial Policy near the Kwanza: Kabuku Kambilo and the Portuguese, 1873-1896”, *The Journal of African History*, Vol. 17, n. 2 : 245-265.
- DIAS, J. (2004), “Novas identidades africanas em Angola no contexto do comércio atlântico” em BASTOS, C. – ALMEIDA M.VALE – BIANCO, B. FELDMAN (2004), *Trânsitos coloniais : diálogos críticos luso-brasileiros*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais – ICS : 293-320.
- DOUGLAS, M. ([1970] 1996), *Purezza e pericolo*, Bologna, Il Mulino.
- DUARTE de CARVALHO, R. (1989), *Ana a manda, os filhos da rede. Identidade coletiva, criatividade social e produção da diferença cultural: um caso muxiluanda*, Lisboa, Ministério da Educação / Instituto de Investigação Científica Tropical.
- DUMONT, L. (1966), *Homo Hierarchicus. Le système des castes et ses implications*. Paris, Gallimard.
- ESTERMANN, C. (1960), *Etnografia do Sudoeste de Angola*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1960.
- FELICIANO, I. Moreira Bastos (2003), Luanda, *Quotidiano e Escravos no Século XIX*, Tese de mestrado, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras.
- FERNANDEZ J. (1982), *Bwiti. An Ethnography of the Religious Imagination in Africa*, Princeton, Princeton University Press.
- FERREIRA, A. (2012), *A Kissama em Angola do século XVI ao início do século XX*, (vol. I e II), Luanda, Kilombelombe.

- FERREIRA, Roquinaldo. (2012), *Dos sertões ao Atlântico. Tráfico ilegal de escravos e comércio lícito em Angola 1830 -1860*, Luanda, Kilombelombe.
- FERREIRA, Roquinaldo. (2014), *Cross-Cultural Exchange in the Atlantic World. Angola and Brazil during the Era of the Slave Trade*, New York, Cambridge University Press.
- FERREIRA, Roquinaldo (2014), « Roquinaldo Ferreira Le genre biographique comme histoire sociale : la famille Ferreira Gomes dans l'Atlantique sud du XIXe siècle », *Brésils*, n.6 : 143-163.
- FERREIRA, Roldão (2002), *Carnaval. "A maior festa do povo angolano"*, Luanda, Governo da Província de Luanda.
- FERREIRA, Rol. (2013), "A indumentária da rainha do carnaval e a sua corte, *Carnaval. Revista anual*, 2013, Ano 10, n. 9 :10.
- FORTES, M. (1965), "Some reflections on ancestor worship in Africa" in FORTES, M – DIETERLEN, G. (1965), "African Systems of thought", Oxford, Oxford University Press.
- FREEMAN, D. (1970 [1955]), *Report on the Iban*. London, Athlone Press.
- FROMONT, C. (2014), *The Art of Conversion. Christian Visual Culture in the Kingdom of Kongo*, The University of North Carolina Press.
- GABAIL, L. (2011), « Comment dansent les institutions : Classes d'âge et rapport de sexe chez les Bassari de Guinée», *Journal des Africanistes*, Vol. 81, n. 1 : 9-33.
- GASTROW, C. (2015), "Thinking Future through the Slum", *Avery Review*, n.9 : 1-7.
- GASTROW, C. (2017), "Aesthetic Dissent: Urban Redevelopment and Political Belonging in Luanda, Angola", *Antipodes*, Vol. 49, n. 2 : 1-20.
- GINZBURG, C. (1996 [1966]), *I beneandanti. Ricerche sulla stregoneria e sui culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Torino, Einaudi.
- GRAU, A. – WIERRE-GORE, G. (2005), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre Nationale de la danse.
- HAGENBUCHER – SACRIPANTI, F. (1973), *Les fondements spirituels du pouvoir au Royaume de Loango. République Populaire du Congo*, Paris, ORSTOM.
- HALLOI, A. (2015) "Pierre Smith's mind traps: The origin and ramifications of a theory of ritual efficacy", *Anthropological Theory*, Vol. 15, n. 3: 358-374.
- HAMBERGER, K. (2005) "Por uma teoria espacial do parentesco", *Mana*, Vol. 11, n. 1 :155-199.
- HAMBERGER, K. (2011), *La parenté vaudou. Organisation sociale et logique symbolique en pays ouatchi*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2011.

- HAMBERGER, K (2012), « Traces des génies » in VITI, F. – CASAJUS, D. (2012), *La terre et le pouvoir. À la mémoire de Michel Izard*, Paris, CNRS Éditions : 197-214.
- HANKS, W.F – SEVERI, C. (2014) « Translating worlds. The epistemological space of translation », *HAU : Journal of Ethnographic Theory* , Vol. 4, n. 2 : 1-16.
- HANKS, W.F « The space of translation », *HAU : Journal of Ethnographic Theory* , Vol. 4, n. 2 : 17-39.
- HEINTZE, B. (2005), *Pioneiros Africanos. Caravanas de carregadores na África Centro-Occidental (1850-1890)*, Lisboa, Editorial Caminho.
- HEIWOOD, L. (2017), *Njinga of Angola Africa's Warrior Queen*, Harvard, Harvard University Press.
- HENRIQUES, I. CASTRO – MEDINA, J. (1996), *A rota dos escravos: Angola e a rede do comércio negreiro*, Lisboa, Cegia.
- HENRIQUES, I. CASTRO (1997), *Percursos da modernidade em Angola. Dinâmicas comerciais e transformações sociais no século XIX*, Lisboa, Instituto de Investigação Científica Tropical.
- HENRIQUES, I. CASTRO (2001), *Lugares de memória da escravatura e do tráfico negreiro – Lieux de mémoire de l'esclavage et de la traite négrière. Angola – Cabo Verde – Guiné Bissau – Moçambique – São Tomé e Príncipe*, Lisboa, Comité português de “A rota do escravo” – UNESCO.
- HENRIQUES, I.C (2002), *Escravidão e transformações culturais*, Lisboa, Vulgata.
- HENRIQUES, I. CASTRO (2004), *Território e identidade. A construção da Angola colonial (c. 1872 – c. 1926)*, Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa.
- HENRIQUES, I. CASTRO (2009), *A Herança Africana em Portugal – séculos XV-XX*, Lisboa, CTT Correios de Portugal.
- HERITIER, F. (1981), *L'Exercice de la parenté*, Paris, Gallimard, 1981.
- HERITIER, F. (1994), *Les deux sœurs et leur mère. Anthropologie de l'inceste*, Paris, Odile Jacob.
- HERTZ, R. (1970), *Sociologie religieuse et folklore*, Paris, Presses Universitaires de France.
- HEUSCH, L.de (2000), *Le roi de Kongo et les monstres sacrés*, Paris, Gallimard.
- HEUSCH, L. de (1971), *Pourquoi l'épouser ? et autres essais*, Paris, Gallimard.
- HOUSEMAN, M. (2006), “Relationality” in KREINATH, J. – SNOEK, J. – STAUSBERG, M. (eds.), (2006), *Theorizing Rituals. Classical Topics, Theoretical Approaches, Analytical Concepts, Annotated Bibliography*, Leiden, Brill: 413-428.
- HOUSEMAN, M. – SEVERI, C. (1994), *Naven ou le Donner à Voir. Essai d'Interprétation de l'Action Rituelle*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

- HOUSEMAN, M. (2002), "Dissimulation and simulation as forms of religious reflexivity", *Social Anthropology*, 10 (1): 77-89.
- HOUSEMAN, M. (2003), «Vers un modèle anthropologique de la pratique psychothérapeutique», *Thérapie Familiale*, Vol. 24, n. 3 : 289- 312
- HOUSEMAN, M (2015 [1984]), "The hierarchical relation.A particular ideology or a general model?" *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, Vol. 5, n. 1: 251- 269.
- HUMPHREY, C – LAIDLAW, J. (1994), *The archetypal Actions of Ritual*, Oxford, Clarendon Press.
- INGOLD, T. (2000), *The Perception of the Environment. Essays on livelihood, Dwelling and skill*, London and New York, Routledge.
- INGOLD, T. (2001), "From the transmission of representations to the education of attention", in H. WHITEHOUSE (ed.), (2001), *The debated mind: evolutionary psychology versus ethnography*, Oxford: Berg: 113-15.
- IZARD, M. (1979), «Transgression, transversalité, errance», IZARD, M. – SMITH, P. (eds.), (1979), *La fonction symbolique*, Paris, Gallimard : 289-306.
- IZARD, M. (1986), «L'étendu, la durée», *L'Homme*, Vol. 26, n. 97-98: 225-237.
- JAMESON, F. (1989), *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti.
- KUPER, A. (1992), *Conceptualizing society* (EASA), London/New York, Rutledge.
- KWONONOKA, A. (2010), *Poder tradicional em Angola, Luanda, Ministério da Cultura – Museu Nacional de Antropologia*.
- LATOUR, B. (2005), *Reassembling the Social. An Introduction to Actor Network Analysis*, Oxford New York, Oxford University Press.
- LAURENT, P. – PLAIDEAU, C. (2010), «Esprits sans patrie : une analyse de la « religion du voyage » dans les Îles du Cap-Vert », *Autrepart*, n. 56 : 39-55.
- LAW, R. (2008), "Commemoration of the Atlantic Slave Trade in Ouidah", *Gradhiva*, n.8 :10-27.
- LENCLUD, C. (1987), « La tradition n'est plus ce qu'elle était. Sur les notions de tradition et de société en ethnologie », *Terrain*, n. 9 :110-123.
- LIMA, J.J. LOPES (1846), *Ensaio sobre a Estatística das Possessões Portuguesas na África Occidental e Oriental; na Ázia Occidental; na China e na Oceania: Escritos de ordem do governo de sua Magestade Fidelíssima a Senhora D. Maria II*, Vol. III, Parte I, Lisboa, Imprensa Nacional.
- LUCQUES, L. de (1953), *Relation sur le Congo du Père Laurent de Lucques (1700-1717)*, Bruxelles, Ed. de J. Cuvalier, Institut Royal Colonial Belge.

- MACEDO, J. (2007), “Aspectos dos ritmos do Semba, da Kazukuta e kabetula dançados no carnaval luandense”, *Carnaval. Revista anual*, 2007, Ano 4, n 4.
- MACEDO, J. (2007), “Kyela do Sambinzanga. As nuances temáticas das canções dos grupos carnavalescos”, *Carnaval. Revista anual*, 2007, Ano 4, n 4 : 18-24.
- MACHADO, P. (1892), *Scenas d’África*, Ferin & Company.
- MACGAFFEY, W. (1986), *Religion and Society in Central Africa. The Bakongo of Lower Zaire*, Chicago and London, University of Chicago Press.
- MACGAFFEY, W. (1977), “Economic and Social Dimension of Kongo Slavery (Zaire)” in MIERS, S. – KOPYTOFF, I. (Eds.) (1977), *Slavery in Africa. Historical and Anthropological Perspectives*, Madison, Wisconsin Press : 235-257.
- MAKAMBILA, P. (1995), *L’imaginaire dans la vie sociale des Kongo-Lari des origines à nos jours*, Thèse de Doctorat, Bordeaux, Université de Bordeaux.
- MARCUSSI, A. ALMEIDA (2006), “Estratégias de mediação simbólica em um calundu colonial”, *Revista de História*, n.155 (2º) : 97-124.
- MARCUSSI, A. ALMEIDA (2015), *Cativeiro e Cura. Experiências religiosas da escravidão atlântica nos calundus de Luzia Pinta, séculos XVII-XVIII*, Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
- MARIE, A. (1997), *L’Afrique des invisibles*, Paris, Kathala.
- MARTINEZ-RUIZ, B. (2010), Ma kisi nsi. *L’art des habitants de la région de Mbanza Kongo*, FALGAYRETTES-LEVEAU, C. (ed.) (2010), *Angola. Figures de pouvoir*, Paris, Éditions Dapper.
- MARTINEZ-RUIZ, B. (2009) “Kongo Atlantic Body Language”, *Performance, art et anthropologie*, Paris, Musée du Quai Branly.
- MARTINS, V. (2015), *The plateau of trials : modern ethnicity in Angola*, Tese de doutoramento em Estudos Africanos, Lisboa, ISCTE-IUL.
- MARZANO, A. (2016), “Nossos pais, nossos filhos, nossa dança”. Por uma história social do carnaval luandense, *Revista TEL*, Vol.7, n. 2 : 67-88.
- MEILLASSOUX, C. ([1986], 1992), *Antropologia della schiavitù*. Milano, Mursia.
- MELLO E SOUZA, M. (2001), *Reis negros no Brasil escravista. Historia da festa de coroação de Rei Congo*, Belo Horizonte, Editora UFMG.
- MELLO E SOUZA, M. (2002), “Catolicismo negro no Brasil : Santos e Minkisi, uma reflexão sobre miscigenação cultural”, *Afro-Asia*, n. 28 : 125-146.

- LIMA, M. (1971) “A possessão espírita entre os Quiocos da Lunda”, *Boletim do Instituto de investigação científica de Angola*, Vol. 8 , n. 1 : 1-22.
- MARQUES, A. C. GUERRA (2006), “As máscaras de dança *cokwe* na perspectiva de uma estética africana”, *Via Atlântica*, n.10 : 151-166.
- MESSIANT, C. (2006 [1971]), *L’Angola coloniale, histoire et société: les prémisses du mouvement nationaliste*, Basilea, Schlettwein.
- METRAUX, A. (1958), *Le vaudou haïtien*, Paris, Gallimard.
- MIERS, S. – KOPYTOFF, I. (eds.) (1977), *Slavery in Africa. Historical and Anthropological Perspectives*, Madison, Wisconsin Press.
- MILLER, J.C. (1976), *Kings and Kinsmen: Early Mbundu States in Angola*, Oxford, Clarendon Press.
- MILLER, J.C. (1977), “Imbangala Lineage Slavery (Angola)” in MIERS, S. – KOPYTOFF, I. (eds.) (1977), *Slavery in Africa. Historical and Anthropological Perspectives*, Madison, Wisconsin Press : 205-231.
- MILLER, J.C. (1988), *Ways of Death. Merchant Capitalism and the Angola Slave Trade 1730 - 1830*, Madison, University of Wisconsin Press.
- MINGAS, A. (2000), *Interferência do kimbundu no português falado de Lwanda*, Luanda, Chá de Caxinde.
- MINISTERIO DA CULTURA (2007), *Carnaval. Revista anual*, 2007, Ano 4, n. 4.
- MINISTERIO DA CULTURA (2011), *Carnaval. Revista anual*, 2011, Ano 8, n. 7.
- MINISTERIO DA CULTURA (2013), *Carnaval. Revista anual*, 2013, Ano 10, n. 9.
- MOORMAN, M. (2008), *Intonation. A social history of Music and Nation in Luanda, Angola from 1945 to Recent Times*, Athens, Ohio Univeristy Press.
- MOORMAN, M. (2014) “Anatomy of kuduro: articulating the Angolan body politic after the war,” *African Studies Review*, Vol. 57, n. 3 : 21-40.
- MOORMAN, M. (2014) “ ‘Sempre a subir’: música e nação no kuduro luandense e na diáspora,” (Always on the up and up: music and nation in Luandan kuduro and the diaspora), in Ivana Stolze Lima and Laura do Carmo, eds., *História da Língua Nacional 2: diáspora Africana* , Rio de Janeiro, Nau Editora: 121-155.
- MONTEIRO, R. (1972), *A família nos musseques de Luanda; Subsídios para o seu estudo*, Lisboa, Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina, Dissertação de Licenciatura.
- MULLER, J.C. (1982), *Du bon usage du sexe et du mariage*, Paris, L’Harmattan.

NASCIMENTO, A. J. (1874), “Apontamentos para a História d’Angola. Religião”, *O Cruzeiro do Sul*. Loanda, 1º anno, 5a feira 5 de março : 3.

OLIVEIRA, M. A. FERNANDES (1968), *Angolana (Documentação sobre Angola)*, Vol. I e II, Luanda/Lisboa, Instituto de Investigação Científica de Angola/ Centro de Estudos Históricos Ultramarinos.

OLIVEIRA, M. A. FERNANDES (1968), *Luanda Ilha Crioula*, Agência Geral do Ultramar.

OLIVEIRA, M. A. FERNANDES (1963), *Para a história do trabalho em Angola*, Separata do n. 2 do Boletim “Trabalho”, Luanda.

OLIVEIRA, M. A. FERNANDES (1964), *Aspectos sociais de Luanda inferidos dos anúncios na sua Imprensa*, Luanda, Instituto de Investigação Científica de Angola.

OLIVEIRA, M. A. FERNANDES (1964), “Aspectos sociais de Luanda inferidos dos anúncios na sua Imprensa – Análise preliminar ao ano 1891”, *Boletim do Instituto de Investigação Científica de Angola*, Vol. 7, n. 1 : 99-108.

OMBONI, T. (1845), *Viaggi nell’Africa Occidentale*, Milano, Civelli.

PELISSIER, R. (1977), *La guerre grise: résistance et révoltes en Angola (1845 – 1945)*, Orgeval, Pélissier.

PELISSIER, R. (1978), *La colonie du Minotaure: nationalisme et révoltes en Angola (1926 – 1961)*, Orgeval, Pélissier.

PELISSIER, R. (1997), *História das campanhas de Angola*, Lisboa, Editorial Estampa.

PEPETELA (1997), *A gloriosa família*, Alfragide, Dom Quixote.

PIGAFETTA, F. (1978 [1591]), *Relazione del Reame di Congo*, Milano, Bompiani.

PINHO J. I. de (1886) “Apontamentos para a história d’ Angola: Quianda” *O futuro de Angola*, Loanda, anno 3, n. 32, 22 de maio.

PONTE, I. (2015), *Dolls of southwest Angola*, Lisboa, Lisboa, Museu Nacional de Etnologia.

REDINHA, J. (1968), “Subsídio para a história e cultura da mandioca entre os povos do Nordeste de Angola”, *Boletim do Instituto de Investigação Científica de Angola* : 95-108

REDINHA, J. (1974), *Etnias e culturas de Angola. Sua construção e descrição*, Luanda, Instituto de Investigação Científica de Angola.

REDINHA, J. (1984), *Instrumentos musicais de Angola. Sua construção e descrição*, Coimbra, Centro Estudos Africanos, Instituto de Antropologia da Universidade de Coimbra.

- REYNOLDS, W. C. (1974) “Foundation for the Analysis of the structure and Form of Folk Dance : A Syllabus”, *Yearbook of the International Folk Music Council*, Vol.6 :115-135.
- RIBAS, O. (2009 [1989]), *Ilundo. Espíritos e Ritos Angolanos*, Luanda, Ministério da Cultura.
- RIBAS, O. (2009 [1961; 1962;1964]), *Missosso* (Vol. I, II, III), Luanda, Ministério da Cultura.
- RIBAS, O. (1965), *Izomba. Associativismo e recreio*, Luanda, Tipografia Angolana.
- SANTOS, C. MADEIRA (2005) “Entre deux droits : les Lumières en Angola (1750-v. 1800) ”, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 60e année : 817-848.
- SANTOS, C. MADEIRA (2009) “Écrire le pouvoir en Angola. Les archives ndembu (XVIIe -XXe siècles) ” em *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 64e année : 767-795.
- SANTOS, C. MADEIRA (2012) “Les mots et les normes juridiques de l’esclavage dans la colonie portugaise d’Angola”, *Brésils*, n.1 : 127-148.
- SANTOS, A. de SOUSA (1960), “Subsídio Etnográfico do Povo da Ilha de Luanda”, *Estudos Etnográficos*, Luanda, Instituto de Investigação Científica de Angola :131-143.
- SANTOS, A. de SOUSA (1967), “Quitandas e Quitadeiras de Luanda”, *Boletim do Instituto de Investigação Científica de Angola* : 89-112.
- SANTOS, A. de SOUSA (1970), “Aspectos de alguns costumes da população luandense”, *Boletim do Instituto de Investigação Científica de Angola* : 55-71.
- SANTOS, A. (2011), “Falta incentivo do Minicult, Novatos da Ilha em S.O.S. para salvar a rebita”, *A Capital*, 650 : 2-3.
- SARDAN, O. de (1994) « Possession, affliction et folie : les ruses de la thérapisation », *L’Homme*, Vol. 34, n. 131: 7-27.
- SARRÓ, R. (2007), “Campos de mandioca, selvas sagradas: Ruinas y recuerdos del paisaje religioso en Guinea” in INIESTA - FERRAN (Eds.), (2007), *La Frontera Ambigua*, Barcelona, Bellaterra : 211-224.
- SARRÓ, R. (2009) “El mapa y el territorio: producción de lugar y autoctonia entre los бага sitem (y sus vecinos) de la República de Guinea, *Studia Africana*, 20: 11-20.
- SCHNEIDER, D. ([1968]1980), *American Kinship: a cultural Account*, Chicago, University of Chicago Press.
- SCHIEFFELIN, E. (1985), “Performance and Cultural construction of Reality”, *American Ethnologist*, Vol. 12, n. 4: 707- 724.
- SCHUBERT, J. (2014) “*Working the system*” : *Amnesia, Affect and the Aestetisc of Power in the “ New Angola*”, Tese de doutorado em antropologia política, Edimburgo, Universidade de Edimburgo.

- SEVERI, C. (2000), “Proiezione e credenza. Nuove riflessioni sull’efficacia simbolica”, *Etnosistemi*, n.7: 75-85.
- SEVERI, C. (2000), “Cosmologia, crise e paradoxo: da imagem de homens e mulheres brancos na tradição xamanica kuna”, *Mana*, Vol. 6, n.1: 121-155.
- SEVERI, C. (2002), “Memory, reflexivity and belief. Reflections on the ritual use of language”, *Social Anthropology*, Vol. 10, n. 1: 23–40.
- SEVERI, C. (2004), “Capturing Imagination: a Cognitive Approach to Cultural Complexity”, *Journal of Royal Anthropological Institute*, Vol. 10, n. 4: 815-838.
- SEVERI, C. (2004), *Il Percorso e la voce. Un’antropologia della memoria*, Torino, Einaudi.
- SEVERI, C. (2005), “Procedure per riconoscere gli errori”. Antropologia e memoria. Un’intervista a Carlo Severi. http://perception.unibg.it/cerco/aree_tematiche/page.asp?macro=11&ID=49
- SHERIDAN, G. (2014), “Fruity Batidas : The Technologies and Aesthetics of Kuduro”, *Danecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, Vol. 6, n. 1 : 83-96.
- SHAW, R. (2002), *Memories of the Slave Trade. Ritual and the Historical Imagination in Sierra Leone*, Chicago and London, University of Chicago Press.
- SILVA, M. RUI (2003), *O ensino da música*, Luanda, Edição do autor.
- SILVA, L. da (1960), “Embarcações e Utensílios de Pesca dos Ilhéus de Luanda. Um estudo Sobre Aculturação”, *Estudos Etnográficos*, 1, Luanda, Instituto de Investigação Científica de Angola :177-215.
- SMITH, P. (1979), «Aspects de l’organisation des rites », Michel Izard and Pierre Smith *La Fonction symbolique. Essais d’anthropologie réunis par*. Paris: Gallimard.
- SOARES, A. (2015), *Entre Luanda, Lisboa, Milão, Miami e Cairo. Difusão e Prática da Kizomba*, Dissertação de Mestrado, Lisboa, ISCTE-IUL, Escola de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Antropologia.
- SOARES de OLIVEIRA, R. (2015), *Magnificent and Beggar Land: Angola since the Civil War*, London: Hurst.
- SPERBER, D. (1974), *Le symbolisme en général*, Paris, Herman.
- SPERBER, D. (1996), *La contagion des idées*, Paris, Odile Jacob.
- SPERBER, D. (1975), « Pourquoi les animaux parfaits, les hybrides et les monstres sont-ils bons à penser symboliquement ? », *L’Homme*, Vol. 15, n. 2 : 5-34.
- STRATHERN, M. (1988), *The gender of the gift : problems with women and problems with society in Melanesia*, Berkley/Londres, University of California Press.

- STRATHERN, M. (1992) “Parts and wholes. Refiguring Relationships in a Postplural World”, KUPER, A. (1992), *Conceptualizing society* (EASA), London/New York, Rutledge : 75-104.
- STRATHERN, M. (2000) “Including our own” in CARSTEN, J. (2000), *Cultures of Relatedness. New approaches to the Study of Kinship*, Cambridge, Cambridge University Press: 149-165.
- TAL, T. (1997), *Les castes de l’Afrique occidentale. Artisans et musiciens endogames*, Nanterre, Société d’Ethnologie.
- TAYLOR, A.C. (1993), “Des Fantômes stupéfiantes. Langage et croyance dans la pensée achuar”, *L’Homme*, Vol. 33, n. 126-128 : 429-447.
- TAYLOR, A.C. (1997), “L’oubli des morts et la mémoire des meurtres. Experi  nce de l’histoire chez le Jivaro”, *Terrain*, n. 29: 83-96.
- TOLDO, F. (2007), *Corpo simbolico e corpo sociale nella capoeira*, Disserta  o de Mestrado, Faculdade de Letras e Filosofia, Siena, Universidade de Siena.
- TOLDO, F. (2016), “Memória e imagina  o histórica da origem brasileira e escrava em Luanda contemporânea”, *Afro-Ásia*, n.53: 49-102.
- TOLDO, F. (2016 - em curso de impressão) “Ver a emo  o. A Kizomba de Angola para o mundo”, *Mulemba. Revista Angolana de Ciências Sociais*, Vol. VI, n. 12.
- THOMPSON, R. FARRIS (1991), *Dancing between two worlds: Kongo-Angola Cultures And The Americas*, New York, The Caribbean Cultural Center.
- TOMÁS, A. A. (2014), “Becoming famous: Kuduro, Politics and the Performance of Social Visibility”, *Journal of African Art History and Visual Culture*, Vol. 8, n. 2 : 261-275.
- VALENTE, A. & OLIVEIRA, J. C. F. (1966) “Alguns aspectos sócio-econ  micos da Ilha do Cabo (Luanda)”, *Boletim do Instituto de Investiga  o Científica de Angola*, Luanda, 3 (2) : 261- 286.
- VASCONCELOS, J. (2005), «Langues des esprits et esprit de São Vincente (  les du Cap-Vert)», *Terrain*, n. 44 :109-124.
- VENÂNCIO, J.C. (1996), *A economia de Luanda e seu hinterland no séc XVIII. Um estudo de sociologia histórica*, Lisboa, Editorial Estampa.
- VITI F. – CASAJS D. (2012), *La terre et le pouvoir.    la mémoire de Michel Izard*, Paris, CNRS   ditions.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. (2000), “La trasformazione degli oggetti in soggetti nelle ontologie amerindiane”, *Etnosistemi*, n.7 : 121-155.
- VIVEIROS de CASTRO, E. (2002), *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, São Paulo, Cosac Naify.

WARNIER, J.-P. ([1999]2005), *La cultura materiale*, Roma, Meltemi.

WIERRE-GORE, G. (1986), "Dance in Nigeria: The Case for a National Company", *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 4, n. 2 : 54-64.

WIERRE-GORE, G. (2001), Present Texts, Past Voices: The Formation of Contemporary Representations of West African Dances, *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 33: 29-36

ZEMPLINI, A. (1974) «Du symptôme au sacrifice, Histoire de Khady Fall», *L'Homme*, Vol. 14, n. 2 : 31-77.

ZEMPLINI, A. (1984) «Possession et sacrifice», *Le Temps de la Réflexion*, Paris, Gallimard, V : 325-352.

ZEMPLINI, A. (1985), « La « réhabilitation » magico-religieuse », *Psichiatria e Psicoterapia analitica*, 4, 2 : 21-39.

ZEMPLINI, A. (1985) « Du dedadas au dehors: transformation de la possession-maladie en possession rituelle », *International Journal of Psychology*, 20: 663-679.

ZEMPLINI, A. (1996) «Savoir taire. Du secret et de l'intrusion ethnologique dans la vie des autres », *Gradhiva*, n. 20 : 23-41.

Glossário

APROCAL	Associação Provincial do Carnaval de Luanda.
Abika	Escravo.
Akwazanga	Pessoa da Ilha.
Akwualuiji	“Pessoa do outro lado”. Expressão utilizada na Ilha para designar as gentes do Mussulo.
Anazanga	(Plural. Singular: monazanga .) Literalmente, filhos da Ilha; v. “ilhéu”.
ANAZANGA	Associação dos Naturais e Amigos da Ilha do Cabo.
Axiluanda	(Plural. Singular: muxiluanda .) Etnônimo referente aos pescadores do cordão sedimentar de Luanda.
Banheira	Bacia. Recipiente de uso cotidiano, utilizado também como instrumento de percussão no <i>semba</i> e no xinguilamento.
Bessangana	Mulher em traje tradicional luandense, caracterizado pela sobreposição de numerosos panos
Bumbo	Membranofone com corpo em madeira.
Cabecinha	Gênero músico-coreográfico carnavalesco.
Caboenhas	Peixe pequeno.
Cacimbo	Estação seca que vai de maio a agosto.
Canjica	Milho cozido em óleo de palma. Comida tradicionalmente servida nos óbitos.
Chicala	Localidade no sul da Ilha.
Cidrália	1) Nome de um antigo grupo carnavalesco. 2) Gênero músico-coreográfico carnavalesco.
Contracosta	Costa oceânica da Ilha, oposta à praia .
Curandeiro	Especialista ritual tradicional. Conotação benfazeja. Veja-se também mãe/pai de umbanda , madrinha/padrinho . Antônimo de kimbandeiro .

Dança	Grupo de dança, turma, agremiação. Veja-se kizomba .
Dibabelu	(Ou kibabela). Bacia, banheira , alguidar.
Dilonga	(Singular. Plural: malonga .). Prato.
Dikanza	Reco-reco. Idiofone cujo som é produzido por raspagem.
Dijila	Interdito ritual.
Dinyanga	Espírito de caçador especializado na caça às bruxas.
Dissaquela	Veja-se kissakelu .
Dizula	Traje de pescador composto por três panos.
Espírito	Veja-se kalundu .
Gentio	Personagem carnavalesca caracterizada pela sainha de palha e as penas de ave na cabeça. (Em português, pagão ou selvagem.)
Hunde	Veja-se lundulamento .
Ilhéu	Natural da Ilha de Luanda.
Ingombota	Município de Luanda.
Jingongo	(Plural. Singular: ngongo .) Gêmeos.
Kabetula	Dança carnavalesca do Bengo.
Kalemba	Agitação violenta do mar, tempestade. Ao longo do tempo, as <i>kalembas</i> reduziram a superfície emersa da Ilha.
Kaluanda	De Luanda.
Kalundu	(Singular. Plural: ilundu ou, em português, kalundus ou calundus .). Espírito ancestral.
Kalunga	País dos mortos e dos antepassados associado às águas profundas. Oceano atlântico.
(Ka)mpandu	Acampamento de pescadores.
Kakulu	1) Oferenda anual ao mar. 2) “Mais velho”, o irmão gêmeo que nasce primeiro.
Kazukuta	Gênero músico-coreográfico carnavalesco.
Katela	Onda.

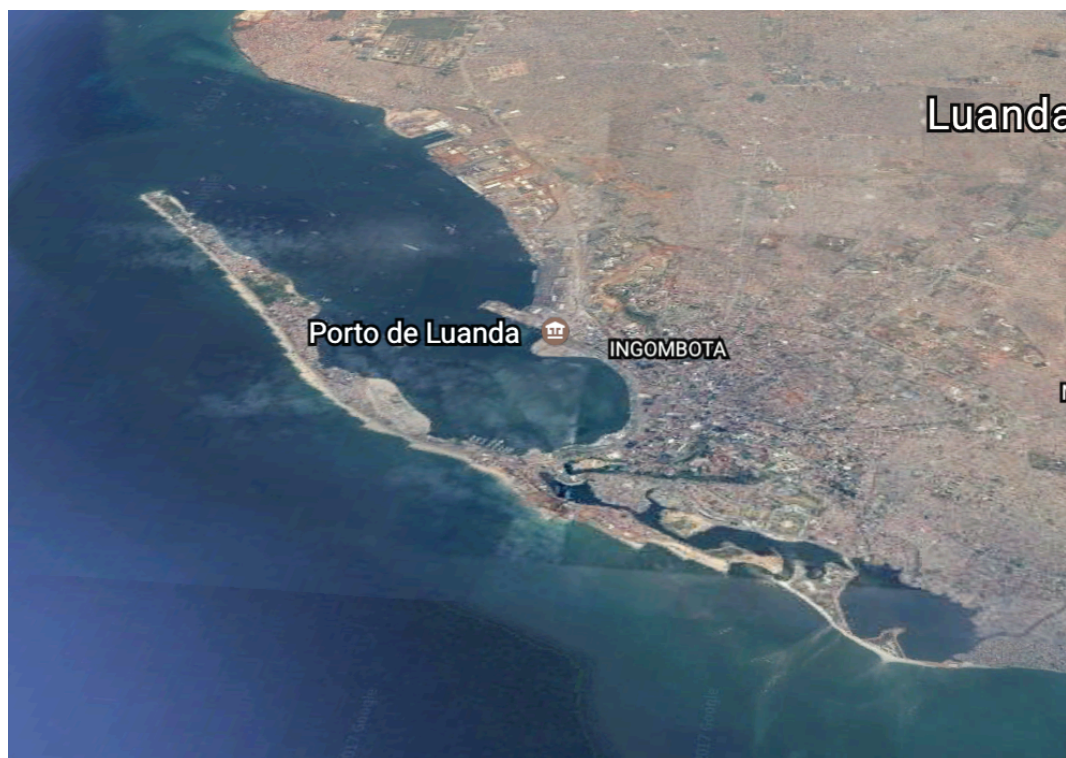
Katulo	Médium. Expressão pela qual o espírito se refere ao seu médium.
Kibabela	Banheira , bacia.
Kilombo	Povoamento improvisado na extremidade meridional da Ilha.
Kikombo	Pano amarrado de maneira particular para formar uma espécie de chapéu, tradicionalmente usado pelos pescadores.
Kimbandeiro	Especialista ritual tradicional. Conotação negativa. Antônimo de curandeiro .
Kimuala	Dança de possessão por espíritos, também praticada de modo recreativo. Veja-se também malabakata .
Kindumba	Penteado kindumba . também dito à bessangana . Cabeleira penteada para cima.
Kingole	Marisco.
Kissakelu	Reunião ritual em que os espíritos se manifestam através de possessão.
Kissassa	Arbusto que “pertence à sereia”.
Kizomba	1) Grupo de dança (veja-se dança). 2) Performance realizada por esse grupo. 3) Gênero musical angolano dançado em pares. 4) Dança de casal.
Kixikila	Cotização para ajuda mútua.
Komba	Cerimônia de “encerramento de óbito”.
Kubata	Casa.
Kuduro	Gênero musico-coreográfico urbano contemporâneo.
Kyanda	(Singular. Plural: ianda ou, em português, kyandas .) 1) Ser marinho, sereia. 2) Criança que nasce com certos traços característicos e é, por isso, considerada filha de sereia.
Lelo	Localidade da Ilha.
Lemba	“Doença da tradição”, cujo sintoma característico é o corrimento vaginal no bebê. Também rilemba ou dilemba . Cura-se pela confecção e o uso de uma camisa a que se chama “camisa de Lemba”.
Loando	Esteira em material vegetal.
Lundulamento	Casamento com o cônjuge do familiar falecido.
Lundular	Efetuar o lundulamento .
Madrinha	Mãe de umbanda. Ver também padrinho .

Maebo	Quem não tem espírito.
Malabakata	Dança de possessão por espíritos. Veja-se também kimuala .
Malonga	Veja-se dilonga .
Massemba	1) Plural do singular semba , umbigadas . 2) Rebita .
Milele	Pano.
Missanga	Fio de contas de vidro.
Mualunga	Ou pujalunga . O mar. Veja-se kalunga .
Mufete	Peixe grelhado.
Musseque	O termo designa, individual ou colectivamente, os bairros suburbanos de Luanda construídos sobre terra batida.
Mussequenha	Folha utilizada no ritual associado ao nascimento de gêmeos, entre outros.
Mussurongo	1) Termo correntemente utilizado na Ilha para indicar os originários das províncias litorâneas do Norte. 2) Na documentação histórica, etnônimo para as populações das províncias litorâneas do Norte, frequentemente implicadas na pirataria.
Mussulo	Segmento meridional do cordão litoral.
Muxiluanda	1) Singular de axiluanda . 2) Mistura de peixe, caldo e farinha de mandioca.
Muzongué	Caldo de peixe.
Mwiji	“O corpo dos parentes, tanto vivos como mortos” (Duarte de Carvalho, 1989: 221).
Nato	Autóctone da Ilha de Luanda.
Ndua	Tratamento funerário reservado aos médiuns do xinguilamento.
Ngaieta	1) “Gaita-de-beiços”, harmônica. 2) Por metonímia, rebita .
Nzau	Designação atribuída aos naturais do litoral setentrional de Angola.
Nzeto	Designação atribuída aos naturais de N’Zeto.
Nzemba	(Singular. Plural: jizembas .) Fitas espessas de tecido. Paramento ritual próprio dos médiuns do xinguilamento.
Nzimbo	Tipo de búzio extraído na Ilha de Luanda que fazia função de moeda no antigo reino do Congo.

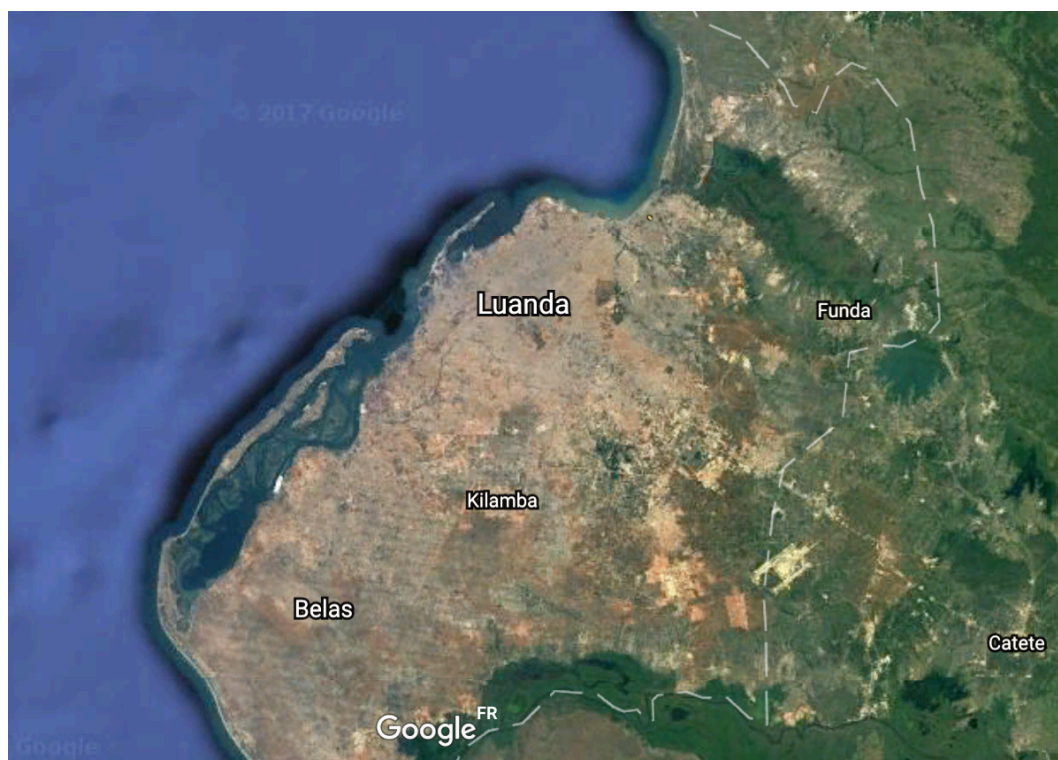
Óbito	Cerimónia funerária.
Padrinho	Pai de umbanda. Ver também madrinha .
Palmeirinha	Praia das Palmeirinhas, Localidade costeira a norte da foz do Rio Kwanza, a partir da qual se prolonga para norte o istmo do Mussulo.
Pemba	Pó ritual.
Praia	Costa da Ilha que dá para a baía, oposta à contracosta .
Pujalunga	Mar. Veja-se também mualunga .
Quimone	Blusa costurada de pano que faz parte do traje à bessangana .
Quinjinga	Carapuça exibida pelas pessoas devolvidas pela sereia após o tratamento.
Rebita	Dança em roda de combinação de casais.
Salga	Localidade setentrional da Ilha.
Samba	Bairro do litoral meridional de Luanda.
Sambinzanga	Bairro setentrional de Luanda.
Sandar	Dançar usando os pés de maneira semelhante ao galo. Dito das pessoas que dançam em estado de espírito .
Santo	Espírito associado à pessoa por simpatia.
Sanzala	Povoado, aldeia.
Semba	(Singular. Plural: massemba .) 1) Umbigada . 2) No singular, gênero carnavalesco. 3) No plural, rebita .
Sereia	Veja-se kyanda .
Soba	Autoridade tradicional.
Tarimba	Cabana de pescador.
Ukoza	Ritual feminino de fecundidade.
Umbanda	Medicina tradicional.
Umbigada	Motivo coreográfico principal da rebita , também presente no semba carnavalesco.
Varina	Traje característico da componente feminina dos grupos carnavalescos dos gêneros semba e kazukuta . Por extensão, a classe feminina do grupo de dança e a própria dança.

Vunji	Tipo de missanga que mistura contas vermelhas, brancas e pretas.
UNAC	União Nacional dos Artistas e Compositores.
Ximba	Denominação da autoridade tradicional da Ilha antes da introdução do termo “soba” pelos portugueses. Soba .
Xinguilamento	1) Prática ritual centrada na possessão por espíritos ancestrais ilundu . 2) Grupo que pratica este serviço ritual.
Xinguilar	1) Estar possuído por um espírito. 2) Alteração comportamental e emocional caracterizada por extrema agitação. 3) Dançar xinguilamento .

Anexo I INTRODUÇÃO



Vista 3D da Ilha de Luanda. Fonte : Google Earth.



Vista aérea da região de Luanda. Fonte: Google Earth.

Anexo I Cap. I.

Letra da música « *Kizomba Kauluxu* » (Trad. «Grupo De Luxo»)

Letra, música e tradução de Antónia de Fátima João Miranda (TONICHA MIRANDA)
Para o Grupo Carnavalesco União Mundo da Ilha / Carnaval 2013.

Tua lembalalala mukulu
Tua lembalalala mukulu
Kitua mateka Kutonoca
Sanga tutonoca
Sen Kitari

Ndumba ia mivu
Tolo kina ô carnavale
Tua tange ô mivu
Mivu ni kukina
Simões ni ngana kulu ngo
Ajirile ô kiri
Paquete ua zuela
Mundo olo bua
Paquete uari tatele kuma
Mundo olo bua

Mundo wuê... mundo
Mundo wuê... mundo
Kizomba kia mundo kua uaba
Mundo wuê... mundo
Mundo wuê... mundo
Kuzuata kia mundo kua uaba

Kiavua união mundo
Izomba iosso ateketa
Maji enu um xicana
Kuma mundo olo bua
Mundo olo bua
Mundo wuê mundo
Mundo wuê mundo
Kizomba união mundo kua uaba
Mundo wuê... mundo
Mundo wuê... mundo
Kuzuata kia mundo kua uaba

Kuatenu... kuatenu wuê
Mizangala ni ilumba
Ku ndesa kizomba ibinga

Lembramo-nos do antigamente

Lembramo-nos do antigamente

Quando começamos a brincar carnaval

Antigamente o entusiasmo de brincar/dançar se
sobrepunha ao monetário.

Contabilizamos os inúmeros anos que já dedicamos
ao carnaval

Tio Simões e Tia Kulu eram os únicos que sabiam a
verdade (essência)

E só eles mesmos nos diriam o segredo sobre os
anteriores êxitos alcançados.

Porquanto Paquete disse que o Grupo está a acabar

Mundo wue ... mundo

Mundo wue ... mundo

Seu semba é contagiante

Mundo wue ... mundo

Mundo wue ... mundo

Sua indumentária é atractiva

Os outros grupos (temem) competir

Com o União Mundo

Mundo wue ... mundo

Mundo wue ... mundo

Seu semba é contagiante

Mundo wue ... mundo

Mundo wue ... mundo

Sua indumentária é atractiva

Jovens devem assumir conscientes de que é
necessário domínio do nosso histórico carnavalesco

Kuijia
Ni tari
Ni atu
Ndokuenu... ndokuenu
Atuxila undundu
Kizomba kietu kauluxu
Akilumbila
Mundo wuê mundo
Mundo wuê mundo
Kizomba união mundo kua uaba
Mundo wuê... mundo
Mundo wuê... mundo
Kuzuata kia mundo kua uaba

componente financeira e colaboradores
empenhados.

E que também sejam firmes na preservação do
legado de luxo que muitos invejam.

Mundo wue ... mundo

Mundo wue ... mundo

Seu semba é contagiante

Mundo wue ... mundo

Mundo wue ... mundo

Sua indumentária é atractiva

Anexo II Cap. I.

Notas sobre o uso do termo *semba* em três práticas dançadas

	Dança de carnaval	Rebita	Dança de casal
Designação culta do gênero	Semba	Rebita ou massemba	Semba* ou kizomba*
Designação êmica do gênero	Não se designa o gênero, mas sim os grupos pelo seu nome próprio.	Rebita, massemba, <i>ngaieta</i> (Cf. Cap. VII).	Semba* ou kizomba*
Elementos	Presença rara da umbigada	Presença sistemática da umbigada	Ausência da Umbigada. Na dança de casal angolana a conexão entre os parceiros é realizada como em todas as danças de casal.
Designação êmica da umbigada	Semba	Semba	
Difusão geográfica	Atualmente: todos os municípios de Luanda. Tradicionalmente: “Ilha, Samba Grande e Pequena, e populações, Cacuaco, Mussulo, Barra do Kwanza” e populações oriundas (Sambinzanga, Rangel) (CPCV, 1985:3).	Atualmente (2014): Ilha. Tradicionalmente: todos os bairros mais antigos de Luanda ; Marçal (Bettencourt, 1965:121).	Atualmente : no mundo inteiro . Tradicionalmente : “Prenda, Samba e Ilha” (depoimento oral do campeão angolano de kizomba/semba 2011).

Nzau, nzetu e a dança.

A contribuição dos homens do litoral Norte às danças luandenses

O folclorista Roldão Ferreira afirma que teriam sido os “Nzau e Nzeto”, apelativo por meio do qual se tornam conhecidos “Cabindas e Solongos”, a transportar “para os axiluanda a dança Muala, de ação rítmica *semba*” (Ferreira, 2002). Nzau e Nzetu teriam, assim, cumprido a função de trazer para a Ilha componentes musicais (o ritmo) próprio do *semba*, gênero que se torna distintivo e tradicional das gentes do litoral.

Não será supérfluo observar que esta forte componente nortista não é uma prerrogativa específica da Ilha, mas sim uma característica que a Ilha compartilha com os bairros costeiros setentrionais de Luanda, onde também se destaca historicamente uma significativa componente de marítimos do Norte (Bettencourt, 1965: 106).

Segundo uma informação oral recolhida pelo folclorista Roldão Ferreira junto dos grupos de dança do Sambinzanga por volta do ano 2000, marítimos do Norte teriam sido os fundadores dos grupos do Sambinzanga, que dançam *kazukuta*.¹ Mais em geral esses oriundos do litoral norte, em particular marítimos, desempenharam um papel fundamental na vida recreativa do bairro, fundando, não apenas associações recreativas baseadas na dança, como também desportivas tais quais o Acadêmico de Ambrizete, o Sporting da Musserra e o Benfica do Kinzau (Informação oral de Roldão Ferreira do 21/5/14).

F: ... na Ilha são chamados, em tom depreciativo, Mussorongo, os originários do norte.

R.F.: Isso porque a companhia colonial de navegação contratava especialmente homens de Cabinda, do Soyo, mas também, mais em geral, os do norte. Então Nzau e Nzetu eram navegantes, marítimos.

F: e esta seria a base social dos grupos de *kazukuta*, tipo o Kabokomeu?

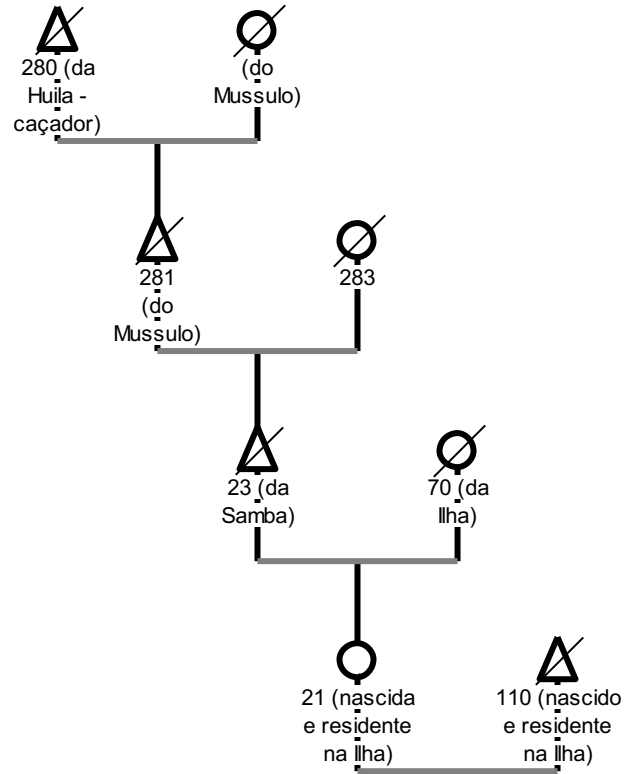
R.F: Por exemplo, a União João Belo era um dos mais antigos grupos de *kazukuta* tinha sido formado por navegantes marítimos. Os trabalhadores da Companhia Colonial de Navegação residiam especialmente no Sambizanga.

¹ Não será por um acaso que as trompetas *mbungo*, instrumento típico da *kazukuta* enquanto gênero musical (e, vice-versa, ausente na bateria dos grupos que tocam *semba*), são consideradas por Redinha como uma adaptação urbana e contemporânea das trompas de marfim associadas à “realeza quiconga antiga” e, em particular, presentes na região de Cabinda (Redinha, 1974: 247 e 249).

Anexo II Cap. II

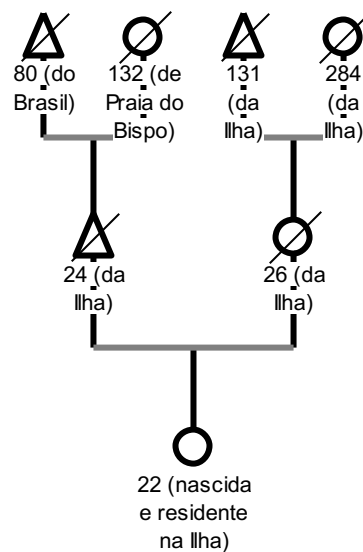
Entre o Norte e o Sul. Alguns exemplos genealógicos

Extrato da genealogia de 21

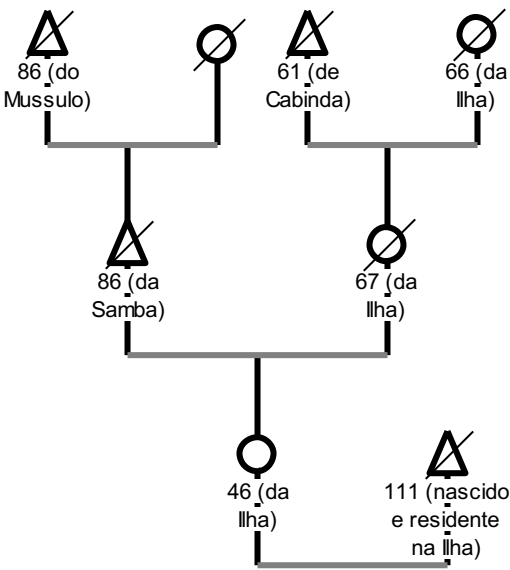


Meu [21] bisavô [280] era mumuila. Era caçador. O Se perdeu descendo o rio de canoa e foi parar na baía do Mussulo e lá os pescadores o acolheram. Lá casou e fez o avô (3/1/14).

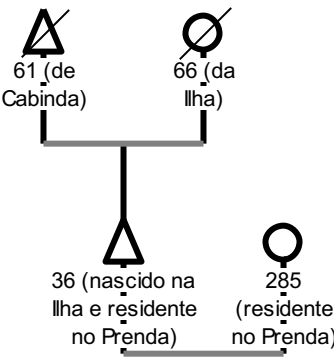
Extrato da genealogia de 22



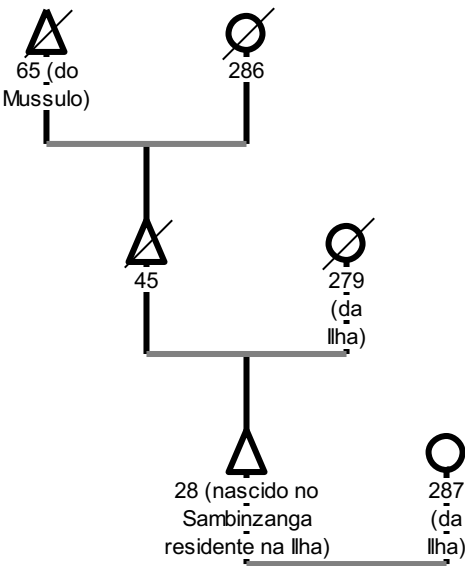
Extrato da genealogia de 46



Extrato da genealogia de 36



Extrato da genealogia de 28



Anexo I Cap. V

Letra da música « *Kakulu ni semba* » (Trad. «A tradição e o semba»)

Letra, música e tradução de Antónia de Fátima João Miranda (TONICHA MIRANDA)

Percussão: do Grupo Carnavalesco União Mundo da Ilha / Carnaval 2014.

Kianda uzoa ni ukumbu Ubunda ó mukila bu menha Mabuku Mabunda ni ngunza Tu vua... buala calemba zinha Buala calemba nga mbala Buala calemba jolo Bunda ni ngunzu Fica muimbu ua semba IIº Ibinga kakulu tamenu Ku jiji Lekunu makudia um menha Lekenue ji olua Pala ku bomba ó kianda Mu salelenu mesa Imbenu...Imbenu...Imbenu Imbenu ka muimbu Xikenu ó ngoma ninguzu Xinguilen...Xingilenu Kinenuê... Semba...Semba yetu...Semba União Mundu ...Semba/ Undala ngo semba Ó povo indala semba / Ukina ngo ni semba.	A sereia nada vaidosa esbatendo a cauda na água do mar violentamente Apercebemo-nos da agitação «ondas altas / calemas» e é motivo de comentários entre nós e em jeito de gozo comparamos a calema a ritmica do semba IIº Tradicionalmente neste caso lançamos mão aos rituais ancestrais O número de entendidos da causa dirigem-se a contra-costa (praia) e além de atirar comidas e bebidas variadas pro mar Estende-se uma toalha (mesa) com outras diversas iguarias “ diz-se” para acalmar a sereia ainda mais é preciso cantar, tocar e dançar freneticamente IIIº Comparando-o de forma associada ao semba que o grupo carnavalesco da Ilha exibe e defende ao longo dos anos no entrudo.
--	---

Notas etnográficas sobre a adequação comportamental do espírito

Esta “atividade de xinguilamento” é a inauguração de três navios por conta do Ministério das Pescas. A cerimônia acontece no cais do Mistério das Pescas, na periferia setentrional de Luanda. A “beça tradicional” é apenas um dos acontecimentos em programa para a inauguração. Haverá igualmente discursos de várias autoridades e outros eventos.

A mesa é arriada no cais. As autoridades se aproximam à mesa. Quando a dança começa, Fina já se encontra em estado de possessão. O espírito exhibe traços comportamentais sensivelmente diferentes das outras vezes. Esse pormenor leva a pensar que não se trate de Mana Joaquina, mas sim do outro espírito de Fina, um português branco, bastante brabo.

Embora conserve a mesma estrutura, a dança sofre algumas modificações devido ao contexto particularmente solene da cerimônia, onde se registra a presença de altíssimas autoridades. Logo no começo da dança (quando se dança em pé), o espírito leva a mão à têmpora. Este gesto é prontamente imitado pelos dançarinos que o seguem na fila.

Como de costume, a dança prossegue em posição de quatro. Como se estivesse consciente da identidade dos presentes, o espírito se retém aos pés da mais alta autoridade presente. Em posição de quatro, ao pé dessa presença eminente, o espírito sacode veementemente o corpo da sua médium, se manifestando pelas amplas ondulações da sua coluna.

Os dançarinos levantam novamente e recomeçam a dançar em pé em torno da mesa. Chegando diante da autoridade, o espírito introduz um novo e inédito detalhe gestual que marca uma evolução altamente emblemática da dança: ele faz a continência militar. Este gesto, direcionado à autoridade, representa um ápice performativo, preparado, de uma certa forma, desde o começo da dança. Esse pormenor gestual indica de fato a adequação comportamental do espírito (ou propriamente a adequação *do tipo* de espírito) ao contexto específico.²

² Esse gesto acrescenta mais detalhes sobre algumas relações entre o (ou os) espírito(s) e o seu *katulu*, o seu médium, pela razão que segue. Em ocasião da inauguração dos barcos do Instituto Marítimo (referida como primeiro exemplo etnográfico no capítulo V), para além daquele efetuado pelo grupo de Duluadu efetuado na véspera, um outro trabalho de xinguilamento tinha sido realizado. A segunda cerimônia de xinguilamento foi ministrada por mulheres do bairro da Samba e aconteceu no barco onde viajava uma altíssima autoridade do estado. A cerimônia foi filmada pela televisão. Assistindo a essa reportagem, Fina tinha reparado, com admiração, o grau de “evolução” dos espíritos das mães da Samba, capazes até mesmo de efetuar a “continência militar” (assim ela tinha me referido alguns dias depois comentando esse episódio). Segundo Fina, a continência militar seria um gesto típico de “kalundu de homem”. Tempos depois, em ocasião da inauguração dos barcos do Ministério das Pescas, o espírito manifestado em Fina estaria fazendo o mesmo gesto. Esse pormenor me faz pensar duas coisas: que, naquela ocasião, Fina estivesse possuída pelo seu espírito masculino e que há um específico *feed back* entre Fina e os seus espíritos.

Face a este cumprimento, a autoridade responde com um gesto discreto e deixa na mesa (isto é, em cima da toalha estendida no chão) um envelope. O contexto não se presta para as brincadeiras que caracterizaram a ação na contracosta.

Depois desse pagamento (solenemente preparado por esta articulada encenação da relação entre o espírito e a autoridade), os organizadores pedem ao grupo de xinguilamento para interromper o batuque. A cerimônia oficial deve continuar.

Durante toda esta longa sequência que prevê o hino, discursos das autoridades competentes e uma peça de teatro ligada ao tema da pesca, os dançarinos de xinguilamento são deixados à espera. A ação ritual foi interrompida ao meio (ainda devem oferecer a comida arriada na mesa e lavar os barcos). Durante a espera que separa as duas fases do ritual (a dança e a oferta) o espírito larga Fina. O revezamento é tão imperceptível que Duluadu, embora bom entendedor, se dirige a ela questionando se é bem ela.

Terminados os outros eventos, o trabalho ritual recomeça. A comida dos pratos é lançada do cais contra o barco que está sendo inaugurado. A seguir, todos os membros do grupo sobem no barco. É um tanto difícil convencer o espírito (será que agora é Mana Joaquina ?) a subir no barco, mas, uma vez a bordo, parece ter readquirido a coragem necessária. Com a vassourinha anda aspergindo em todo canto a comida de sereia.

Uma vez descidos do barco, passado o medo, o espírito benze uma Ministra e as demais autoridades que estão em pé em torno dela. O clima agora está descontraído. Quando as pessoas se afastam em direção ao banquete, o espírito corre atrás para lhes dar a benção. O espírito se dirige a essas pessoas chamando-lhes de “madrinha” e “papauê”. Cruzando-me o caminho, com a câmera na mão, e reconhecendo-me, o espírito lava também o meu rosto.

Terminado o sacudimento da toalha (essa operação é executada pelo espírito), o grupo de xinguilamento também se aproxima do banquete. Encostado na parede, o espírito faz algumas pequenas birras. Tia Ana com um gesto das mãos, procura convencê-lo a “subir”, isto é, a deixar Fina. Talvez persuadido pela influência paciente da Tia Ana, o espírito deixa espaço à Fina, que volta a si através do movimento usual de espreguiçar. Ao ver chegar o whisky que o espírito pediu, Fina estranha : “quem pediu?”.

Anexo I Cap. VI.

Os agentes espirituais. Algumas propriedades

	Kalundus	Santos	Sereia
Designação local da modalidade de aquisição da relação	“da geração”	“fizeram-te amiga, gostaram de ti” / “nós nascemos com ele”, “de nasença”	“apanha amizade [de sereia]”
Qualidade ontológica	“espírito”	“almas”	“santo é santo, sereia é sereia”
Âmbito relacional	Pessoas vinculadas por um ascendente comum.	Relações individuais ou genitor-filho (principalmente de pai para filho)	
Sintoma	“doença”	“problema”	Deformidade física
Qualidade axiológica ou comportamental	Assustador. “Tem kalundu que é de mal”	“por bem”	“aquilo é uma benção”
Atividade ritual associada	Reunião dos colaterais; adorcismo associado ao sacrifício animal; obrigações funerárias. (“Kalundu é mais pesado: leva cabrito, porco, galinha, bater instrumento. E aquelas coisas que chupaste em vida tem que deitar pelo nariz”).	Mesa; manifestação mediúnica associada à fala; Produção de um objeto.	Oferenda de um banquete para a sereia, permanência junto da sereia.
Papel da música na atividade ritual	Manifestação associada à presença da música.	(Raramente presença da música)	/
Designação local da manifestação mediúnica	“xinguila”	“fala”, “senta e conversa”	/

Anexo II Cap. VI

A diferença entre Santos e Kalundus em Óscar Ribas

Kalundus	Santos	
	Santos de Kazola	Santos de Malunga
São almas de pessoas		
Viveram num passado mais ou menos remoto		
Possessão que se manifesta pela fala <i>e</i> pela ação.	Quando há possessão, se manifesta pela fala	
Fazem as pessoas falarem ou agirem em estado de possessão – Incorporação	“Não atuam, mas falam” (?)	
A função da manifestação é diagnosticar e medicar, nomeadamente agressões feiticeiras.	Dão amparo e conselho.	
	Foram de raça branca (mas podem ter sido de raça negra)	
	Falam em português (mas podem falar em língua africana)	
		Podem ser consultadas em adivinhação

Anexo Cap. VI

Representações sobre a diferença entre santo e espírito

F: Esses condenados deixaram descendência na Ilha?

L: Deixaram! Muitos bakongos

F: e são os espíritos deles que se manifestam?

L: Não. Depende. Se tiver amizade, amanhã morre e aquele espírito fica amigo quando estiver morto. Se eu, que fiz amizade com eles, morrer, depois de morta posso querer manter a amizade

F: mas o espírito dele pode ser kalundu?

L: Não [pausa]. Depende. Se ele sofria de espírito pode manifestar. Aquele espírito incomoda a família enquanto ele não ficar com alguém que gosta. Pode ter 500 anos ou 50 anos, espírito quer entrar na cabeça. (7/1/2014).

Anexo III Cap. VI

Usos linguísticos concernentes os espíritos. Representações da “transferência”

1)

Quando uma avó morre tem que vir os amigos para fazer a transferência do poder. Quando o morto é do *grupo de xinguilamento* a sua morte tem que ser substituído. Por exemplo, se fulana morre, grupo do Duluadu vem tocar. O espírito vem. A neta dela, no óbito começa a tremer. Se não quiser assumir, paga uma multa e enterra. Por exemplo no óbito da mãe do Ti M., que tinha kalundus, fizeram o ritual. O óbito aconteceu no Rangel. Tentaram deixar o xinguilamento, mas a família disse não. O grupo de xinguilamento pergunta se quer ou não quer dar continuidade. Isso tem um preço. Se quer é um preço. Se não quer é outro preço. Antigamente podia dar continuidade porque as pessoas não saiam do bairro. Agora que as pessoas trabalham, se deslocam é complicado (O., 11/4/14).

2)

Já tinha se manifestado quando a minha mãe estava em vida. Então ela, que não queria que eu tivesse, me levou tratar para tirar. Quando a minha mãe morreu se manifestou o espírito dela no óbito (T., xinguiladora, 30/5/14).

F., tia materna de T., oferece uma representação diferente do espírito de T., ao qual ainda falta cumprir o ritual que o habilita a falar].

A filha da minha irmã mais velha tem kalundus, mas pegou do lado do pai. Não nos compete. Eu não posso explicar nada, é o pai que tem que explicar para ela (F., xinguiladora, 7/4/14).

3)

Ti D. : A minha mãe foi espírito kalundu

F. : Tinha herdado de quem?

Ti D. : Era um espírito familiar, da falecida mãe dela

F : Deixou com alguém?

Ti D. : Deixou com a prima como irmã mais velha. Tentaram tirar esse espírito, mas não aceitou e começou sempre a subir. Há dias que fica com o espírito dela. Há dias que fica boa (9 /4/14).

Ti D. : Tia E. [tia do Ti D.] era chefe do xinguilamento².

F. : Dança?

Ti.D. : Não era dança, eles atuavam nos óbitos. Quando alguém morresse para tirarem aqueles gases da doença, para alguém poder segurar, iam tocar

F. : E a sua tia e a sua mãe deixaram em alguém?

Ti D. Na Fina! E. A. deixou na mãe da Fina que deixou na Fina

F. : Que parentesco tem entre você e a Fina?

Ti D. : Eu com a mãe da Fina somo primos como irmãos (11/4/14).

Ti L. : Minha mãe (avô da Fina) tinha xinguilamento. Quando faleceu fizemos o ritual.

F. : Mas ela não tem do pai dela?

Ti L. : Tem do lado da mãe e do lado do pai, mas para passar o espírito tem que arranjar um loando, media sentado, tocava-se batuque e dikanza para o espírito vir. Mas não vem em todo o mundo: quando a cabeça é dura o espírito não aparece, não atua

F. : E a sua mãe tinha herdado de quem?

Ti L. : Da mãe dela (11/4/14).

Anexo Cap. VI

Sobre a necessidade de efetuar um ritual de dissolução de compromisso por morte de marido

Situação convivial. O ventre de Neide continua enxado. Suspeita-se uma incidência anormal.

Cassessa para Neide: Não é possível que aquele com que anda não tenha lhe explicado que no nosso regime aqui da Ilha a viúva tem que ser tratada.

Eu para Cassessa: Como?

Cassessa : Eu não sei, sou criança pequeno. [Depois aceita falar] É um banho e...

F. : E?

C. : Se não ndokata (fica doente), ela e o novo. Há homens que antes de morrer faz compromisso

Os outros: Se amarra a sua mulher, que se essa vai com um outro o segue.

Outros: Tem que chamar uma mamã que vem fazer tratamento para tirar o cheiro do outro: kimboatatata do outro.

F. : É ritual de viúva?

Cassessa [a mim]: Não é só o luto, é outro trabalho.

Cassessa [a outra mulher]: Malangino³ é a mesma coisa. É com bakongo que é complicado, é outro regime.

O novo homem tem que assumir o tratamento.

F. : Mas como é que é?

C. : Lava para tirar a dijila, todos os males tem que sair, lava o homem.

Tia E. : Não estão a lhe explicar bem na Federica. Pergunta na Tia Tetê, quando estiver com ela puxa essa conversa. É com dendê.

Ti D.: É quarto das tintas: pemba branco, vermelho, preto. Faz um risco, sacode, mata um galo, se for necessário. Um vinho... Só. Pra tirar a dijila.

F: Quem o faz?

C.: Tia M., que mora ao meu lado, Tia C., que é irmã da D. B., Tia M. C. que mora ...

Eu [a C.]: É trabalho de espírito?

C : Não.

Ti D.: Depois a mamã que vê se é milho, uma galinha, um porquinho... (2/7/2014)

³ Pessoa de Malange, interior de Luanda, área linguística kimbundu.

Anexo I Cap. VII

Algumas observações sobre as técnicas de umbigada em algumas danças luandenses.

Todas as danças recreativas examinadas na tese incluem algum tipo de umbigada, entendida, no sentido mais abrangente, de aproximação dos umbigos entre os membros de um par⁴. As modalidades concretas de execução marcam, todavia, uma oposição entre a versão urbana e litorânea e a versão rural.

A aproximação dos umbigos na *cabecinha*, dança carnavalesca dos arredores de Luanda representada pelo grupo Nginga Mbandi, foi descrita no capítulo I⁵. Homens e mulheres se procuram. Uma vez escolhido o par, aproximam-se até tocarem os umbigos. Demoram alguns instantes nesta posição, continuando a mexer os quadris. Entre os praticantes do gênero carnavalesco *semba*, este termo designa antes de mais nada a umbigada. No Nzanga Mundu, o corpo de dança não dá umbigadas. Homens e mulheres dançam em procissão em “classes” separadas. Somente o rei e a rainha trocam *semba*.

Vejam rapidamente algumas diferenças de estilo, comparando esta aproximação, na *cabecinha* e na *rebita*. Na *cabecinha* o contato se realiza a nível do abdômen é o único que há entre os dois corpos. Na *rebita*, o contato depende primeiramente do fato dos parceiros se agarrarem pelos braços, e os abdomens podem não se tocar. Na *cabecinha*, os dançarinos estão cada qual no próprio eixo, bem “plantados” ao solo, os joelhos molejados a informar o movimento dos quadris, na *rebita* os dançarinos estão inclinados para o par, segurando-se a ele. Na *cabecinha* o contato dos umbigos prolonga-se durante alguns instantes, enquanto o movimento dos quadris continua, na *rebita* o toque dos umbigos é instantâneo enquanto o contato estabelecido pelos braços pode eventualmente se prolongar ao longo de uma série de *sembas*. Na *cabecinha* o movimento se concentra nos quadris e, mais em geral, na parte inferior do corpo. Na *rebita* a parte superior do corpo desempenha um papel mais ativo, há uma absoluta parcimônia no movimento dos quadris e os joelhos mantêm-se quase rígidos.

⁴ Valerá salientar que na dança ritual do xinguilamento não há umbigada.

⁵ Por não ter desenvolvido a pesquisa junto de um grupo de *cabecinha*, não sei informar como os praticantes de *cabecinha* designam este motivo.

	Procura do par	Agentes do contato	Tipo de Contato	Observações sobre a postura do corpo
Rebita	Presente	Todo o corpo de dança	Os parceiros se agarram pelos braços.	Os dançarinos estão inclinados para o par, segurando-se a ele.
Semba (gênero carnavalesco)	Ausente	Somente rei e rainha dão <i>semba</i> um ao outro.	O contato é eventualmente realizado a nível do abdômen. Os braços do rei e da rainha são abertos ao lado.	Os dançarinos estão cada qual no próprio eixo. A dança do rei e da rainha expressa elevação.
Cabecinha (versão carnavalesca)	Presente	Todo o corpo de dança	O contato realizado a nível do abdômen é o único que se estabelece entre os dois corpos.	Os dançarinos estão cada qual no próprio eixo, os joelhos.

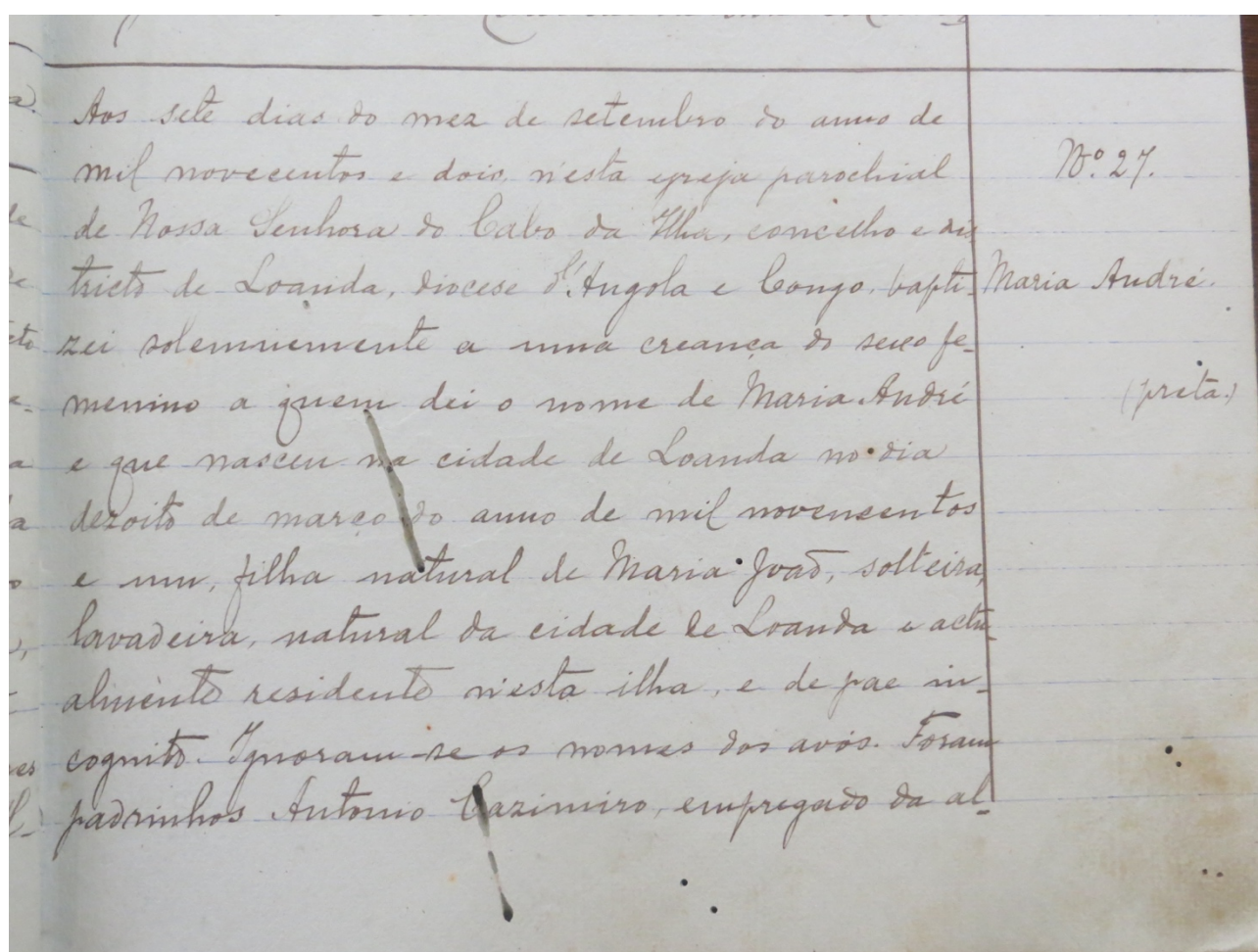
Anexo III Cap VII

Letras de algumas músicas do repertório do grupo de rebita Novatos da Ilha de Luanda

<i>Kussukula não é vregonha</i>	Lavar não é vergonha,
<i>Kussukula não é vregonha</i>	lavar não é vergonha,
<i>Maria João é</i>	Maria João,
<i>Mona muxé</i>	Filha da terra
<i>Usenga Zé</i>	Brigou com Zé
<i>Usoka no bailundu é</i>	Amigou o bailundu.
<i>Ondobela Fatita ondobela</i>	Fatita, vai emagrecer
<i>Ondifuba iavulu ondobela</i>	de tanto ciúme vai emagrecer.

1902. Maria João filha da terra...

Aos sete dias do mez de setembro do ano de mil novecentos e dois nesta igreja parochial de Nossa Senhora do Cabo da Ilha, concelho de Loanda, diocese d'Angola e Congo, baptizei solemnemente a uma creança de sexo feminino a quem dei o nome de Maria André e que nasceu na cidade de Loanda no dia dezoito de março do ano de mil novecentos e um, filha natural de Maria João, solteira, lavadeira, natural da cidade de Loanda, e actualmente residente nesta ilha, e de pai incognito. Ignoram-se os nomes dos avós.



Duplicado Livro de casamento, baptismo da Freguesia de Nossa Senhora do Cabo da Ilha de Luanda 1902- 1903.
(Arquidiocese de Luanda).

Links

Rebita

<https://www.youtube.com/watch?v=wVsQJlwGrY>

https://www.youtube.com/watch?v=WpI_i2HpG_4

<https://www.youtube.com/watch?v=lZQJMAybQ1w>

Cabecinha

<https://www.youtube.com/watch?v=x41NCNqyYxE>